



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ruiny istnienia : szkice o poetach mniej obecnych

Author: Marian Kisiel

Citation style: Kisiel Marian. (2013). Ruiny istnienia : szkice o poetach mniej obecnych. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marian Kisiel

Ruiny istnienia

Szkice o poetach mniej obecnych



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2013

Podstawą błyskotliwych analiz uczynił Marian Kisiel wybrane dzieła z twórczości siedmiu poetów. [...] Mimo zastrzeżeń zawartych przez Autora w podtytułach, że są to jedynie wprowadzenia, szkice, glosy czy noty, tak naprawdę stajemy oko w oko z interpretacyjnymi esejami i filozoficznymi traktatami. W tych właśnie gatunkach wyraża się postawa Autora i odzwierciedla jego indywidualizm. [...] zbiór esejów, których przedmiotem jest polska poezja współczesna, [...] jest książką niezwykle ważną i potrzebną. To nie tylko zajmująca lektura, która pochłania, nie pozwala na intelektualną bierność, która zmusza do zajęcia stanowiska, do dyskusji. To coś dużo więcej. To sztuka i zarazem szkoła interpretacji, tej klasycznej, w najlepszym rozumieniu, bez niedomówień, pustych fajerwerków, z jasnym, przejrzystym, popartym egzemplifikacjami wywodem. To sztuka erudycji, ale i dystansu, pokory wobec literatury. Marian Kisiel umiejętnie wskazuje czytelnikowi miejsca jeszcze niedopowiedziane, zachęca do wspólnej przygody z tekstem poetyckim. Czytając *Ruiny istnienia*, odnosi się wrażenie, że opisywani przez Mariana Kisiela twórcy stają się dostępnymi. To ślad dobrej szkoły. Konstanty Jeleński niegdyś pisał, że krytyk jest twórczym dopisaniem rodowodu człowieka, dzieła, myśli, prądów artystycznych, wreszcie formacji społecznej. [...] W gąszczu nazwisk pretendujących dziś do tego miana Marian Kisiel jest chwałebnym wyjątkiem.

*Z recenzji wydawniczej
dr hab. prof. UR Jolanty Pastarskiej*

Ruiny istnienia

Szkice o poetach mniej obecnych



NR 3047

Marian Kisiel

Ruiny istnienia
Szkice o poetach mniej obecnych

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Jolanta Pastarska

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu —
w wersji internetowej

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Od autora 7

Poezja świadectwa

Wprowadzenie do *Hymnów* Józefa Wittlina 9

Ekstaza i płacz

O jednej balladzie Emila Zegadłowicza 43

Płacz i euforia

O dwóch wierszach śląskich Juliana Przybosa 59

Norma Dnia i Pasja Nocy

Glosa do symboliki poetyckiej Tadeusza Sułkowskiego 81

Między przepaściami

O poezji Wilhelma Szewczyka 95

Teleologia losu

Noty o poezji Bogdana Czaykowskiego 113

Ruiny istnienia

O poezji Andrzeja K. Waśkiewicza 129

Nota bibliograficzna 149

Indeks osobowy 151

Summary 157

Resumé 159

Od autora

Ruiny istnienia... gromadzą artykuły o poetach polskich xx wieku mniej obecnych i o wierszach bytujących peryferyjnie w świadomości czytelniczej. Teksty pisane przez lata, publikowane w różnych miejscach, spotykają się teraz z sobą, połączone jedną okładką, może nawet dziwić się takiemu sąsiedztwu, jakie im przeznaczono.

Nie ma co ukrywać: jest to sąsiedztwo przypadkowe, autorów tutaj interpretowanych nic nie łączy lub łączy zgoła niewiele. Jeżeli stali się — decyzją krytyka — współtwórcami tej książki, to dlatego, że ich współobecność w wieku xx miała także taki charakter — spotkania ułamkowego.

Książka, przynosząc uwagi o poetach szeroko rozumianej „współczesności”, pokazuje, jak trudno uspójnić doświadczenie jednostkowe w jednolitym systemie epoki/okresu. I jak łatwo poeci uciekają przed taką diabelską pokusą krytyki.

Choć przecież coś ich łączy: istnienie, nieuchronnie obrażające się w ruinę.

Na Kątach, w grudniu 2012 r.

Poezja świadectwa

Wprowadzenie do *Hymnów* Józefa Wittlina

I

Kim jest poeta Józef Wittlin? Jakie miejsce zajmuje w dwudziestowiecznej liryce polskiej? Czy jest to miejsce „u podnóża”, czy też znajduje się „na szczycie”? A może ani tu, ani tam — tylko gdzieś jeszcze indziej, powiedzmy, pomiędzy „dołem” a „wierzchołkiem” propozycji światopoglądowo-artystycznych xx wieku, gdzieś pośrodku? Jeżeli **tutaj** bądź **tam**, to co o tym decyduje?

II

Są to pytania istotne. W czasie bliskim śmierci poety można było bowiem przeczytać następujące diagnozy:

[...] Wittlin jest typowym ekspresjonistą. Bardziej mu zależy na wyrazie wewnętrznych sprzeczności duszy, krańcowych napięć, niepokodzonych pragnień artysty aniżeli na konsekwentnym rozumowaniu. Rzetelna refleksja nie miała dla niego wartości ekspresyjnych. W niezwykłym napięciu opisywał stany duszy. Ponieważ wiedział, co to jest wolny wiersz, ponieważ umiał komponować opisy stanów duszy w przejrzyste całości, ponieważ umiał tu i ówdzie przejąć się niedolą człowieka, pozostawił po sobie parę wierszy godnych zapamiętania, wśród których należy wymienić przede wszystkim *Hymn o łyżce zupy*¹.

¹ R. PRZYBYLSKI: *Poezja — ekspresjonizm poznański*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1: *Literatura 1918—1932*. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975, s. 270.

Wittlin był jednym z tych właśnie [prawdziwych poetów — m.k.], którzy przywracali siłę słowom, tracąc ją wobec wydarzeń coraz bardziej tragicznych. Tworząc swój autoportret, nie zapadał nigdy w narcystyczną ekstazę, która czyni poecie sprawy tego świata dalekimi i obojętnymi. Ów piewca światomości nieszczęśliwej, ogólnoludzkiej przede wszystkim, a nie tylko własnej — jak większość poetów lirycznych — przekazał nam pełny wizerunek człowieka uwikłanego w dramat swoich czasów, które nie zakończyły się jeszcze — są naszymi. Stąd po tylu latach niesłabnąca moc jego liryki: odnajdujemy się w niej z naszymi niepokojami i troskami².

To tylko dwa głosy, zakreślające wspomnianą przestrzeń między „dołem” a „wierzchołkiem” polskiej literatury xx wieku. Ale między opinią Ryszarda Przybylskiego, który najchętniej zaliczyłby dzieło Wittlina do drugiej klasy jakościowej, a opinią Juliana Rogozińskiego, klasyfikującego Wittlina w klasie pierwszej, istnieje tak wielka rozbieżność motywacji, że właściwie trudno zgodzić się z którymkolwiek. Opinie te bowiem były wypowiedziane na „słowo honoru”. Podobnie uczynił kiedyś Julian Przyboś, który bezapelacyjnie widziałby poezję Józefa Wittlina w najniższej, trzeciej klasie³. Dzisiaj już nikt nie zgadza się z Przybosiem, wątpliwości jednak w dalszym ciągu targają krytykami i historykami literatury. Odpowiadają więc różnie⁴, i wciąż nie wiadomo, gdzie należy Wittlinowi wskazać miejsce w ogonku poetów.

2 J. ROGOZIŃSKI: *O poezji Józefa Wittlina*. W: J. WITTLIN: *Poezje*. Warszawa 1978, s. 17—18 (dalej skrót P).

3 Por. J. PRZYBOS: *Chamuły poezji*. „Zwrotnica” 1926, nr 7.

4 Por. J. PROKOP: *Józef Wittlin*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2. Red. J. KĄDZIELA, J. KWIATKOWSKI, I. WYCZAŃSKA. Kraków 1979, s. 125—136 (tu: bibliografia doprowadzona do roku 1977); I. MACIEJEWSKA: *Doświadczenie wielkiej wojny — Józef Wittlin*. W: *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*. T. 2. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982, s. 489—519; B. MAMOŃ: *Poeta spraw ostatecznych*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 51/52; M. SPRUSIŃSKI: *O „Poezjach” Józefa Wittlina*. „Twórczość” 1978, nr 12.

Nie da się go wykreślić z kart literatury tworzonej między wojnami (wszak jest autorem *Soli ziemi*, książki ważnej i modelowej dla polskiego ekspresjonizmu⁵), a jednocześnie przy każdej okazji próbuje się go **okroić**, próbuje się **wmówić**, że jest to przede wszystkim prozaik. I jeszcze, naturalnie, tłumacz, eseista. Dlatego ta sama autorka wyraża dwa niemal rozbieżne poglądy o twórczości Wittlina: *Sól ziemi*, powiada, to „dzieło tak doskonałe”, „jedna z wybitniejszych powieści polskiego dwudziestolecia międzywojennego”, *Hymny* natomiast są „niezbyt przekonujące”⁶. Równocześnie jednak w tym samym czasie publikowane są głosy krytyczne nie tylko akceptujące problematykę poezji Wittlina, lecz także podnoszące je do rangi zagadnień znaczących dla XX wieku⁷.

Jak to więc jest w końcu z tym autorem — ważny czy drugorzędny? A może ważny z uwagi na swą drugorzędność, bo przecież i tak się zdarza? Znowu wracamy do pytań i diagnoz, jakie zostały postawione przez krytykę.

Słusznie pisze Kazimierz Nowosielski:

Intensywność polemik wokół interesującej nas twórczości zmienia się wraz ze stopniem wycucia konwencjonalności języka poetyckiego, którym dysponował Wittlin, a to z kolei dość wyraźnie łączy się ze zmiennością społecznego wycuczenia na patos historii i dramatyczność stawianych wewnątrz niej pytań⁸.

Krytyk analizuje utwory autora *Hymnów* pod kątem aktualnych na początku dziewiątej dekady ciśnień historycznych i politycznych determinacji.

5 Por. K. JAKOWSKA: *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*. Wrocław-Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, *passim*.

6 Ibidem, s. 103, 5, 101.

7 Por. przypis 4.

8 K. NOWOSIELSKI: *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*. „Znak” 1984, z. 5/6, s. 629.

Wydaje się — pisze — iż znów żyjemy w okresie, w którym zarówno z powodu wydarzeń o rozstrzygającym znaczeniu, jak i za sprawą poetów, na powrót sięgających po formuły moralnych traktatów i patos historiozoficznych diagnoz, przypomniana być powinna **przynajmniej** skala Wittlinowego wyboru⁹.

Co to znaczy: „przynajmniej”?

Znaczy wiele i niewiele. Wiele, gdyż problematyki etyczne, w jakie jest ta poezja uwikłana, wciąż nie podlegają dyskusji, są niezmiennie od tysiącleci i nieredukowalne. Niewiele, gdy przyjmimy, że jednostkowość doświadczeń, przeżyć i osobistych determinacji w wymiarze „wielkiej historii”¹⁰ znaczy tylko pod warunkiem, że owe przeżycia, doświadczenia i determinacje miały wpływ na przebieg „wielkiej historii”. Gdy mówimy o Wittlinie, mamy na względzie tylko pierwszy człon zarysowanej tu antynomii. Nawet jednak zwrócenie się w kierunku wspomnianej problematyki etycznej unaocznia dalsze komplikacje. Jak to się bowiem stało, pytamy, że tak widoczne, jak je nazywa Kazimierz Nowosielski,

pytania pierwsze [...] o źródło i sens cierpienia w przestrzeni ludzkich doświadczeń, o miejsce Boga w planie całkowitej udręki, o powody i cenę każdego ocalenia¹¹

poety wówczas młodego, zdobywającego dopiero miejsce na poetyckiej arenie, lecz już w formułowanych opiniach krytycznych – radykalnego i napastliwego, wśród jednych krytyków znalazły zrozumienie, inni natomiast je zbagatelizowali, uznali za niewiele warte. Odpowiedź leży, jak się zdaje, w metodzie lektury. Pokazać to wypadnie wpierw na przykładzie Juliana Przybosa.

9 Ibidem, s. 630, podkr. — M.K.

10 Określenia tego używam za szkicem J. STRZELECKIEGO: *Mała i wielka historia*. W: IDEM: *Kontynuacje* (2). Warszawa 1974, s. 93–103.

11 K. NOWOSIELSKI: *Hiobowe wołanie...*, s. 629–630.

III

W *Chamułach poezji*, pamflecie na poezję Jana Kasprowicza i Emila Zegadłowicza, gdzie dostało się również Wittlinowi, podstawą waloryzacji stały się dla Przybosia sprawy techniki pisarskiej, warsztat pracy twórczej wspomnianych autorów, a także — nieoczekiwanie i nieoczekiwanie na planie pierwszym — problematyka religijna poruszana przez owych, należących do trzech różnych generacji, twórców¹².

W imię rygoru moralnego i artystycznego, który wyznajemy — wołał dwudziestopięcioletni Przyboś — trzeba potępić kłamstwo i nierzetelność tych, którzy własną nieudolność poetycką starają się zamaskować niezaprzeczalną wzniosłością tematu. Im gorszy pisarz, tym uporczywiej trzyma się zagadnień przerastających go o głowę. [...] Powroza na was przekupnie szwargocące w świątyni Pańskiej!¹³

Nie warto by może tego tekstu przypominać, wszak nie jest on ani znaczący dla międzywojennej myśli krytycznoliterackiej, ani też — patrząc nań historycznie — wypowiedziany przez osobę, która uchodziłaby wówczas za autorytet literacki¹⁴. Tekst Przybosia, tekst młodzieńczy interesuje mnie z innego powodu — zawarte w nim myślenie będzie promieniowało na lata następne. Sądy, wypowiedziane tutaj na „słowo honoru”, długi czas nie zostaną zweryfikowane.

Pomińmy może aspekt religijny tej polemiki. Ważniejszy staje się tu raczej plan inny: oto zanegowane zostały zabiegi artystyczne, które w tekstach Kasprowicza, Zegadłowicza

12 Znakomity opis tego tekstu, a także jego konsekwencji dla rozwoju ruchu awangardowego dał T. KŁAK: *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*. Kraków 1993, s. 85—103.

13 J. PRZYBOŚ: *Chamuły poezji...*

14 Por. charakterystykę Przybosia w tym „heroicznym” dla niego okresie w książce J. KWIATKOWSKIEGO: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 14—15.

i Wittlina wysuwają się na plan pierwszy. Odrzucona została *in extenso* liryka ekspresywna, będąca najbardziej wyrazistą formą przekazu przeżyć nadawcy, jak by powiedział Roman Jakobson: „[...] bezpośrednim wyrażeniem postawy mówiącego wobec tego, o czym on mówi”¹⁵. Dla awangardysty ten aspekt twórczości był ważny, stąd polemika toczona „w imię rygoru moralnego i artystycznego”¹⁶.

Nie warto by może — powtórzmy — o tym wspominać, gdyby nie fakt zbyt dosłownego traktowania przez Przybosia dwóch rodzajów liryki — emocjonalnej i intelektualnej. Zawężenie skali oddziaływania obydwu dykcji (po latach problem ten powróci w Przybosiowych *Trudnych „Trenach”*¹⁷) powoduje, że zagadnienie „władzy sądenia” jest z góry nacechowane swoistym przesunięciem interpretacyjnym i zorientowane na „wstydlivość uczuć”, by sięgnąć do teoretycznych pojęć Awangardy Krakowskiej.

Po latach Julian Przyboś złagodzi swój sąd (choć go nie odwoła) o poezji Józefa Wittlina. W roku 1956, w omówieniu emigracyjnej antologii Stanisława Lama *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej*, napisze:

Józef Wittlin pisze wierszy mało [...]. W tych dawnych razi mnie przesadny krzyk, dziedzictwo „zdrojowego” jeszcze ekspresjonizmu¹⁸.

W roku 1957, na marginesie uwag o trzeciej redakcji przekładu *Odysei* Homera,

15 R. JAKOBSON: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Wyd. 2. Kraków 1976, s. 28.

16 Por. szkice J. PRZYBOSIA z czasów „Zwrotnicy” zebrane w jego zbiorze *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959.

17 Piszę o tym skrótowo w szkicu *Jakie „Treny”? Wokół prób odczytania „Trenów” Jana Kochanowskiego przez Juliana Przybosia*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” 1984, t. 24, z. 3, s. 31–40.

18 J. PRZYBOS: *Szelest papieru*. W: IDEM: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 141.

Wittlin jest poetą wybitnym [...]¹⁹.

W roku 1960, wspominając *Chamuły poezji*:

Zadebiutowałem artykułem *Chamuły poezji*, który narobił wiele hałasu i jeszcze więcej wrogów. Napadłem w nim na Kasprowicza, Zegadłowicza i Wittlina, atakując ich wiersze za prymitywizm i udawanie ewangeliczności. Przedobrzyłem w tym: bezbożnik — przybrałem dla lepszego ataku pozę obrońcy prostoty ewangelicznej. Nie chodziło mi oczywiście tylko o tych autorów, których wierszy szczerze nie cierpiałem, chodziło o uderzenie poprzez te przykłady we chwaloną wówczas powszechnie złą młodopolszczyznę i jej epigonów²⁰.

W roku 1970, w zapiskach wspomnieniowych:

Czasem przypomina ktoś mój pradowny artykuł przeciw Kasprowiczowi drukowany w „Zwrotnicy” przed tylu laty, że... pisał to kto inny, nie ja. I dziwię się, nie przyjmuję do wiadomości, że *Chamuły poezji* to moja robota, bo przecie tamten ja nie istnieje... Mam jednak respekt dla tamtego chłopca: co za siła nienawiści do złej poezji! Ile poważnych uczuć wydatkowałem wobec sławnego wówczas, a lichego wierszykarstwa. Dziś śmiałyby się tylko z tego²¹.

IV

Dlaczego tak trudno zaakceptować Wittlina? Dlaczego jego poezji odmawia się większych wartości, gdy z innej strony liryka podobnego typu podnoszona jest do rangi arcydzieła? Podobną skalę przeżyć i podobną dykcję znajdziemy np. w *Trenach* Jana Kochanowskiego, choć to analogia najodleg-

¹⁹ J. PRZYBÓŚ: „*Odyseja*” Wittlina. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 2. Wyd. 2, powiększone. Kraków 1967, s. 155.

²⁰ J. PRZYBÓŚ: „*Zwrotnica*” Tadeusza Peipera. W: IDEM: *Sens poetycki...*, t. 1, s. 170—171.

²¹ J. PRZYBÓŚ: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 231.

lejsza z odległych. Ale *Treny* są arcydziełem w wymiarze światowym, a *Hymny*? *Hymny* do takiego miana pretendować jednak nie mogą. Przede wszystkim z dwóch względów: ponieważ powstały kilka wieków później i ponieważ odbiorca przyzwyczajony został do innego rodzaju poezji. Czy znaczy to, że *Hymny* Józefa Wittlina są utworem drugorzędnym? Wypadnie się o to spierać.

Pomijając wszelkie podobieństwa i różnice z *Hymnami* Kasprowicza, należy przeciwstawić je pierwszym tomikom wierszy skamandrytów. W takiej perspektywie poezja Wittlina okaże się swoistym anachronizmem. Jakże staroświecki musi się wydać nasz poeta w świetle poezji Wierzyńskiego, Iwaszkiewicza, Słonimskiego, Tuwima, Lechonia. Jest podobny raczej do Edwarda Słōńskiego, rozpatrującego mechanizmy współczesnego świata w wymiarze obowiązku, powinności i serdecznych wyborów. **Jest poetą jak gdyby z innej epoki.** Ta odległość epok staje się wyraźniejsza, gdy porównamy wiersze Wittlina z ówczesnymi dokonaniemi futurystów. To samo będzie można powiedzieć w odniesieniu do niebawem ekspansywnej Awangardy Krakowskiej.

Poeta z innej epoki... Ale czy rzeczywiście z innej? Wszystko by na to wskazywało: przełom wieków przyniósł bowiem wiele zmian, dokonał nowej strukturyzacji systemów światopoglądowych, zaproponował inne modele uczestnictwa w kulturze. Nadszedł czas przemian w nauce i filozofii. Friedrich Nietzsche głosił „nadejście klasycznej ery wojen”. Wojna rosyjsko-japońska (1904—1905), rewolucja w Rosji (1905—1906), zrywy narodowe państw ujarzmionych (1905—1907) niejako tę sugestię Nietzschego potwierdzały. Przez Europę przeszła fala rewolucyjnych zmian w nauce, technice i sztukach artystycznych. Wiek xx rozpoczął się rewolucją i kroczył w duchu rewolucji.

Jakaż feeria odkryć i wynalazków! Rok 1900: Max Planck formułuje teorię kwantów; 1903: bracia Wright konstruują pierwszy aeroplan i podbijają przestrzeń; 1905: Albert Einstein ogłasza swoją teorię względności; 1907: Iwan Pawłow, badając

fizjologię zwierząt, stwarza podstawy do badań nad wyższymi funkcjami mózgu, a także wyższym systemem nerwowym człowieka i zwierząt, swoje badania ogłasza w *Wykładach o odruchach mózgowych*; w tymże roku Henri Bergson otrzymuje od wydawcy pierwsze egzemplarze *Ewolucji twórczej*; 1909: Guglielmo Marconi projektuje pierwszy nadajnik i odbiornik radiowy; 1911: Kazimierz Funk wyodrębnia pierwszą witaminę (tiamina), rozpoczyna się przewrót w biochemii...

Nie inaczej w sztukach artystycznych. 1905: ekspresjonizm, 1907: kubizm, 1909: futuryzm, 1910: konstruktywizm, 1912: imagizm spod znaku Ezry Pounda...

Powtórzyć więc wypada: wiek xx rozpoczął się rewolucją i kroczył w duchu rewolucji. Gdy w kontekście tego tygla przemian naukowo-technicznych i artystycznych rozważać będziemy poezję Wittlina, wówczas okaże się, że jego światopogląd nie tylko nie przystaje do tej epoki, pełnej spieć i rewolucyjnych kontredansów, lecz w zasadniczy wręcz sposób odbiega od tego, co wtedy tworzyło aurę **nowego**. Jest jakby i światopoglądem, i programem artystycznym — **wstecz**.

Poprzednie zdania były w najwyższym stopniu twierdzące i kategoryczne. Wypada więc — tym razem sceptycznie — zapytać, czy rzeczywiście Wittlin nie przystaje do swojej epoki. Wbrew pozorom bowiem nie jest to tak pewne.

Najłatwiej jest autora *Hymnów* powiązać z ekspresjonizmem. Ale jaki to ekspresjonizm? Czy taki:

[...] my nie chcemy być poetami, patrzącymi na życie li tylko przez pryzmat estetyzującej fantazji, która szuka tematów, nadających się do literatury, dla której temat jest pretekstem, forma zaś wyczelowaną zasłuchanego w dźwięk artysty alfą i omega. Pragniemy być ludźmi, których porywa prąd dziejących się w rzeczywistości wypadków, którym ból sprawia ludzkość staczającą się w objęcia hańby i rozwyrzenia, naród ujarzmiony, robotnik głodny, kobieta niewyzwolona. Pragniemy uczucia swe i myśli, wywołane widokiem dookólnych zdarzeń, wypowiedzieć publicznie, a tak, by znalazły oddźwięk jak najgłośniejszy i jak najwierniejsze echo.

Pragniemy wypadek poszczególny uogólnić, w czasowo przemijających faktach odnaleźć prawo wieczyste, wydobyć tragizm ukryty w najniepozorniejszych postaciach, tragizm polegający na tym właśnie, że rzecz smutna, która raz się stała, z małymi wariacjami stanie się jeszcze wiele, wiele razy. Dostrzegamy, że na wyrażenie powagi życia i jego wesela, na ujęcie całej gamy problemów i wzruszeń, na przelanie ich z mózgu i serca jego otoczenia nie wystarcza forma — piękna. Dochodzimy do przekonania, że piękno samo nie zdoła ani w tysiącznej części oddać tego, co się w nas i poza nami dzieje, ani wywołać wrażenia, jakie by twórca ogarniający piekło i raj ludzkości wywołać pragnął. Staramy się przeto rozbić tę nieporuszoną stężałość artystyczno-estetycznej maski i w jej miejsce stworzyć formę, która by była połączeniem piękna i rozumowym, a równorzędnie traktowanym rozwiązywaniem dopiekających nam zagadnień²².

Czy taki:

Trzeba zesunąć wszelkie okowy logicznej zewnętrznosci i namacalności. Równoległe z procesem doznań notować gorączkę wizyjnych asocjacji, zestawiać obrazy, które wewnątrz pobłyskują refleksyjnie, bez zimnego nadzoru rozumu i estetyzujących zmysłów, gwałcić, gwałcić świat zewnętrzny — materię do swoich konieczności²³.

Raczej: pierwszy, w wersji Jana Stura²⁴. Był on niewątpliwie najbliższy autorowi *Soli ziemi*, wszak powstał w odpowiedzi

22 Redakcja [J. STUR]: *Czego chcemy?.. „Zdrój”* 1920, t. 11, z. 5/6. Przedruk w: J. STUR: *Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921, s. 140—141.

23 Z. KOSIDOWSKI: *Z zagadnień twórczości. „Zdrój”* 1920, t. 11, z. 1/2.

24 Por. na ten temat sygnałowe uwagi E. KUŹMY w jego książce *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 50—51, 151—152, oraz K. JAKOWSKIEJ: *Z dziejów...*, s. 35—36, 193—194. Warto tu przypomnieć także wspomnienie Wittlina *Jan Stur* w: J. WITTLIN: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Posłowie J. ZIELIŃSKI. Kraków 2000, s. 483—486.

na okres wojennego upadku wartości, jako reakcja na amoralizm i bezwzględność stron uwikłanych w konflikt racji²⁵.

V

Nadeszły czasy Wielkiej Wojny: wśród orężnych szczęków pomilkły muzy i nawzajem ludzkość, rozgorzała częściowo płomieniami wybujałych nienawiści, częściowo zaś (mam na myśli sferę inteligencji) zmorzona walką o chleb codzienny, nie znajdowała już czasu, ani chęci nie miała do zajmowania się tworam i sztuki. W rydwan wojenny wprzęgnięto nawet poezję! Wytwornie rzeźbione, cyzelowane misternie strofy lub ustępy myśli głębokich i piękna natchnionego pełne, wymagające od twórców i od czytelników przysposobienia duchowego, skupienia i spokoju — nowe nie powstawały, dawne zaś poszły w zapomnienie²⁶.

Tak pisał Jan Rybarski kilka lat po zakończeniu wojny. Ale na razie jest rok 1914. Jeszcze mało kto wie, że rok ten będzie znaczący. Że będzie niemal Mickiewiczowskim „rokiem owym”, „pamiętną wiosną wojny, wiosną urodzaju”;

25 W popularnym szkicu o ekspresjonizmie Artur HUTNIKIEWICZ (*Ekspresjonizm*. W: IDEM: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Wyd. 3. Warszawa 1974, s. 79) słusznie napisał, że „ekspresjonizm był reakcją na kryzys polityczno-społeczny lat wojennych i powojennych. Twórców i wyznawców kierunku przeraziła pustka i jałowość duchowa współczesności, rozpleniony szeroko gruby i prymitywny materializm, zagrażające suwerenności wewnętrznej człowieka przerosty technokracji i mechanizacji. Niepokoiła fala rezygnacji i nihilizmu, idąca przez całą Europę i osiągająca stan najwyższego spiętrzenia w latach wojny i powojennego zamętu [...]. Przyczyny kryzysu współczesności upatrywał w odwróceniu się człowieka od wartości duchowych i od przyrodzonych, naturalnych norm moralności”. Na ten temat por. też J. RATAJCZAK: *Ekspresjonizm („Zdrój” 1917–1922)*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku...*, t. 1, s. 101–104.

26 J. RYBARSKI: *Wstęp*. W: M. SROKOWSKI: *Kult ciała. Dziennik człowieka samotnego*. Wyd. nowe, zaopatrzone wstępem ... Lwów—Warszawa—Kraków 1920, s. V–VI.

że sprzymierzą się wtedy mocarstwa i porozumieją się ludy. Rok ów wyznaczy koleje nowego porządku w Europie, a dla żyjących stanie się synonimem początku piekła, bramą piekieł. Zapoczątkuje „wielki zmierzch” dotychczasowej kultury.

Jak to, więc naprawdę Europę pocięto rzekami krwi? Więc naprawdę walczą ze sobą milionowe armie? Możliweż to, ażeby człowiek nawykły do obcowania z wolnością był od niej nagle oddzielony nieprzejrzanymi lasami bagnetów żelaznych? Prawdąż to, że nie ma już poczt, telegrafów, kolei żelaznych? Że jednym ciosem strącono nas w chaos? Otom osobiście wolny, cały i zdrow, swobodnie chodzę po pokoju i po całym mieście, ale nie wolno ani mnie, ani braciom moim wyruszyć w świat, widzieć jego niedawne piękno, bogactwa i życie. Runęła cywilizacja, pod ziemię zapadła się.

Powietrze, na pozór czyste, świeże i przezrocze, jest pełne grozy i nadbiegających straszydeł. Po raz pierwszy w życiu własnym i bodaj w życiu świata całego, wstąpiliśmy w żywioł, który nie jest ani ziemią, ani morzem, którego nieznane nam są drogi i niespodzianki. Straszy on nieobjętym swym ogromem i bezwzględną, absolutną obcością. Nie wiemy, co będzie i czy jutro nie grozi nam powszechnym obłąkaniem, poprzedzonym niewysłowionymi katuszami widzenia i słyszenia.

Prawdąż to wszystko?²⁷

To Cezary Jellenta, piszący te słowa w pierwszej połowie sierpnia 1914 roku z perspektywy Hotelu Europejskiego w Warszawie. Pyta: „Prawdąż to wszystko?”, choć wie, powinien wiedzieć, że przesłanek tej sytuacji historycznej należy szukać w przeszłości, we własnej biografii. Że to, co jest **teraz**, miało swoją antecedencję **kiedyś**.

Wypadki w Sarajewie, sankcjonujące wieloletnie (bo mające początek jednak w połowie ubiegłego stulecia) ruchy społeczne i kulturowe, zaskoczyły ówczesne społeczeństwa.

²⁷ C. JELLENTA: *Wielki zmierzch. Pamiętnik*. Przedmową opatrzył R. TABORSKI. Warszawa 1985, s. 23.

Dla starszych — było to przeżycie biograficzne straszne, bo niezrozumiałe. Będą pytać: „Prawdaż to wszystko?”; nie będą mogli zrozumieć, dlaczego „runęła cywilizacja, pod ziemię zapadła się”. Dla młodszych — rok 1914 był przeżyciem najważniejszym z ważnych. „Wiek xx zaczął się jesienią 1914 roku wraz z wojną, tak samo jak XIX zaczął się kongresem wiedeńskim” — napisała po latach Anna Achmatowa w zapiskach biograficznych²⁸.

Wojna, więc — śmierć. To nie zmienia się od tysiącleci: rekrut boi się wojska, wojny, śmierci w głupi sposób zadanej, od przypadkowej kuli. Czyż może być zaprzeczeniem strachu desperacki światopogląd, który w popularnym nurcie poezji Wielkiej Wojny²⁹ reprezentował najdobitniej ten wiersz Edwarda Słōńskiego:

1
Rozdzielił nas, mój bracie,
zły los i trzyma straż —
w dwóch wrogich sobie szańcach
patrzemy śmierci w twarz.

W okopach pełnych jęku,
wysłuchani w armat huk,
stoimy na wprost siebie —
ja — wróg twój, ty — mój wróg!

Las płacze, ziemia płacze,
świat cały w ogniu drży...
W dwóch wrogich sobie szańcach
stoimy — ja i ty.

28 A. AHMATOVA: *Avtobiografičeskaâ proza (očerki, zametki, dnevnikovyye zapisi)*. V: EADEM: *Sočineniâ v dvuh tomah*. T. 2: *Proza*. *Perevody*. Moskva 1987, s. 248.

29 Por. na ten temat uwagi Z. KŁOCHA: *Poezja pierwszej wojny. Tradycje i konwencje*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź 1986, *passim*.

2

Zaledwie wczesnym rankiem
armaty zaczął grać,
ty świstem kul morderczym
o sobie dajesz znać.

Na nasze niskie szańce
szrapnelów rzucasz grad
i wołasz mnie, i mówisz:
— To ja, twój brat... twój brat! —

Las płacze, ziemia płacze,
w pożarach stoi świat,
a ty wciąż mówisz do mnie:
— To ja, twój brat... twój brat! —

3

O, nie myśl o mnie, bracie,
w śmiertelny idąc bój,
i w ogniu moich strzałów,
jak rycerz, mężnie stój!

A gdy mnie z dala ujrzysz,
od razu bierz na cel
i do polskiego serca
moskiewską kulą strzel.

Bo wciąż na jawie widzę
i co noc mi się śni,
że **TA, CO NIE ZGINĘŁA**,
wyrośnie z naszej krwi³⁰.

Ta, co nie zginęła, wiersz, w którym śmiercią szafuje się na wzór romantycznych desperatów, jawi się tutaj jako aktualizacja romantycznego mitu. Tyle tylko i nic ponad to. Ireneusz Opacki, przy okazji *Karmazynowego poematu* Jana Lechonia, słusznie zauważył:

³⁰ E. SŁOŃSKI: *Wybór wierszy*. Oprac. i wstępem poprzedził M. PIECHAL. Warszawa 1979, s. 133—134.

[...] w latach 1914—1918, w atmosferze podjętego czynu [...] [mit — м.к.] nie był [...] środkiem do analizy cech współczesnego społeczeństwa i narodowych tradycji. Nie miał ich neglizować. Przeciwnie, miał służyć za punkt oparcia. Za wyraz związków z tradycjami historycznymi. I miał dawać poczucie siły³¹.

W wierszu Słonńskiego tezą bezsporną jest przeświadczenie, że Polska „wyrośnie z naszej krwi”. Będzie żyła przez śmierć tych, którzy o nią walczą. Odrodzi się w śmierci! Ale to tylko romantyczna wersja mitu. Rekrut, powtórzmy, boi się śmierci. „Panie! Ja nie chcę umrzeć” — przeczytamy u Wittlina³².

Rok 1914 był dla młodych przeżyciem najważniejszym z ważnych. Niezależnie od przyjętych później opcji artystycznych i światopoglądowych, „rok ów” powracać będzie w ich wspomnieniach, stanie się miejscem w biografii, którego nie da się ominąć, kartą niedającą się wydrzeć, czasem nie do zapomnienia. Jak w wypadku *lost generation*, Ericha Marii Remarque’a, Leonharda Franka, Romain Rollanda i wielu innych³³.

[...] żyją ludzie — pisze Wittlin — którym jeszcze w uszach szumi wrzawa wszechbraterskiej rzezi, którym co noc śni się jeszcze wojna i strasznym krzykiem przerażenia budzą śpiące obok nich żony [...]. Nie odłożyli oni jeszcze *ad acta* ani nie przekazali narodowym muzeom wspomnienia wielkiej wojny, albowiem sumienia swego nie można ustawić w oszklonej gablotce na pokaz kształcącej się młodzieży³⁴.

31 I. OPAKCI: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. W: IDEM: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 175.

32 J. WITTLIN: *Trwoga przed śmiercią*. W: IDEM: *Hymny*. Poznań 1920, s. 13. Dalej korzystam z tego wydania, oznaczając przywołane wiersze skrótem H; cyfra arabska po skrócie odsyła do odpowiedniej strony książki.

33 Por. na ten temat uwagi T. BURKA: *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu*. W: *Literatura polska 1918—1975...*, s. 460—478.

34 J. WITTLIN: *Orfeusz w piekle XX wieku...*, s. 17.

Na marginesie zaś książki Leonharda Franka *Der Mensch ist gut* zanotował:

W tym tytule nie ma cienia ironii. Mimo wstrząsających poetyckim realizmem opisów walk na froncie zachodnim przemawia z tych nowel gorąca wiara w przyrodzoną człowiekowi dobroć. Dobroć tę pogwałciła tylko garstka nieludzkich tyranów oraz przewrotnych polityków, którzy wojnę wywołali, no i tych, którzy puszczają w ruch mechanizm wojny. Ale kombatanCI po obu stronach, przymusowo zmobilizowani ojcowie rodzin, nienawidzą wojny i marzą o jej najrychlejszym końcu. Bez względu na jej wynik. Oczywiście, wszyscy są przekonani, że taka wojna już nigdy się nie powtórzy³⁵.

Niepodobna — w kontekście tych słów — pominąć faktu, iż naczelną zasadą organizującą światopogląd i artystyczny, i ludzki Józefa Wittlina jest **pacyfizm**, pojmowany już to komunionistycznie, już to aktywistycznie. Relacja komunio-nizm — aktywizm jest, jak się zdaje, rozumiana w *Hymnach* podobnie jak w *Soli ziemi*³⁶; ma to zresztą swoje uzasadnienie zarówno w wyborze narratora oraz w sposobie ujmowania wojny, jak i w sferze postulatycznej obydwu utworów. W odniesieniu do *Soli ziemi* problematykę tę szczegółowo i wnikliwie opisała Krystyna Jakowska, nie będziemy zatem już tego wątku poruszać.

VI

„Życie ludzkie ubiega między wspomnieniem i nadzieją” — zanotował w którymś miejscu romantyk Ignacy Chodźko³⁷. Granice przezeń zakreślone zdają się dobrze charakteryzować również problematykę Wittlinowej poezji. **Wspomnieniem**

35 J. WITTLIN: *Orfeusz w piekle XX wieku...*, s. 10.

36 Por. na ten temat uwagi K. JAKOWSKIEJ: *Z dziejów...*

37 I. CHODŹKO: *Boruny*. Warszawa 1908, s. 24. Zob. także s. 25.

jest tutaj czas Wielkiej Wojny, **nadzieją** — przeświadczenie, że to ostatnia wojna w XX stuleciu.

„Wszyscy są przekonani, że taka wojna już nigdy się nie powtórzy” — te słowa przypomina Wittlin w latach sześćdziesiątych XX wieku³⁸, kiedy jego doświadczenia wzbogacone zostały o tragizm i przekleństwo drugiej wojny³⁹. Wszelako pierwsza wojna, Wielka Wojna, jest dlań ważniejsza. **Bo to ona miała decydujący wpływ na Wittlinowy światopogląd.** Ona ugruntowała w nim przeświadczenie o bezsensie jakichkolwiek działań totalitarnych.

Jeszcze jest we mnie krzyk
ginących batalionów
I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów — —
A już przybywam, a dążę, a spieszę,
Obładowany jukiem świeżych plonów.

Jeszcze drga we mnie gorącość pożarów
Otchłannych piekieł i jeszcze mnie dławi
Ohyda krwawych, zatrutych oparów —
A już przynoszę wam moc cudnych darów,
Darów bez liku — — —
Bądźcie mi łaskawi.

Jeszcze mi czarny dzień, jak czarna zmora
Leży na piersiach, — już wieczność głoszę:
Dzisiaj jest czyściec, — piekło było wczora,
A jutro raju wam nastanie pora — — —
O posłuchanie was proszę.

Jeszcze się targam, bo **we mnie się skarży**
Cała Europa! I we mnie podnosi
Ku niebu ręce ludzkość kajdaniarzy —
I klnie i krzyczy i wyje i prosi
I prosi, błaga i marzy — — —

³⁸ Por. przypis 35.

³⁹ O tym, jaki wpływ na twórczość Józefa Wittlina wywarła II wojna światowa, piszą sygnalnie: M. SPRUSIŃSKI: *O „Poezjach”...*; I. MACIEJEWSKA: *Doświadczenie...*, s. 492—495.

Lecz potem dłonie wyciąga w zachwycie,
Gdyż nie na darmo tłukły o niebiosą,
Żebrząc o łaskę — — Patrzcie, a ujrzycie:
Już spada manna, już rzeźwi nas rosa
I słodzi, słodzi nam życie.

Przedśpiew, H 7

To pierwsza wersja tego szczególnego utworu. Znanie są również późniejsze redakcje *Przedśpiewu*, każda z nich — jak to nazywa Irena Maciejewska — „uwspółcześniająca tekst i zwiększająca jego ekspresję oraz pojemność myślowo-artystyczną”⁴⁰. Ale ta najwcześniejsza jest najważniejsza.

Granica biegnie tutaj między wspomnieniem a nadzieją, także między *profanum* a *sacrum*. Ale centrum świata zogniskowane jest w „ja” podmiotu. To w **nim** „się skarży cała Europa”, w **nim** „ludzkość kajdaniarzy” — „podnosi / ku niebu ręce” (H 7); jak przeczytamy w redakcji ostatniej — „podnosi / pięści ku niebu” (P 23). Owo „ja” podmiotu bywa więc ważniejsze zarówno od *profanum* żołnierskiego dramatu, wojennego piekła, jak i od *sacrum*, zsyłającego pożywną „mannę” i „rzeźwiącą rosę”. To „ja” zyskuje rangę symboliczną, przy czym wcale nie jest jednoznaczne, **kim** jest owo „ja”.

Kazimierz Nowosielski twierdzi, że czwarta strofa *Przedśpiewu* pisana jest z pozycji „poety-świadka” „rozsypanych się ideałów” i że „skarga [tutaj wyrażona — M.K.] niesie w sobie pamięć Hiobowego wołania. Odcisnęły się w niej te same dłonie podnoszące się znad morza, zdawałoby się, bezsensownej śmierci”⁴¹. Niewątpliwie można by przyjąć ten tok rozumowania, gdyby nie fakt, że badacz rozciąga Hiobowe brzemie na całość poetyckiej wizji Wittlina. Rodzi się wszakże pytanie: czy mamy tu odniesienia tylko do Hioba, a jeśli tak, to czy Hiob jest ukrytym odpowiednikiem Wittlinowego bohatera? I jeszcze: czy w tych słowach zawiera się skarga? Bo może to wcale nie jest skarga?

⁴⁰ I. MACIEJEWSKA: *Doświadczenie...*, s. 494.

⁴¹ K. NOWOSIELSKI: *Hiobowe wołanie...*, s. 631.

VII

Oto niewielki fragment *Hymnu nad hymnami*:

Ja jeszcze ciągle stoję pod Twym progiem
i nabrzmiałymi z bólu kulakami
stukam do Twoich wrót. — —

— Wpuść mnie!! — —

Od lat tysiąca czekam tu i czekam,
wieki skuliły w kabłąk moje plecy,
nogi opuchłe — boleją od stania,
oczy — oślepyły od tego patrzenia,
zali nie wyjdzie stróż Twego przybytku —
i wrota na ścieżaj rozewrze! — —

[...]

— Wpuść mnie!! — — — Ja stąd się nie ruszę,
choćbyś mię psami, z ognistymi zębami,
precz chciał wyganiać z Twojego dziedzińca!
Królu! — Ja jestem Twój lud!
Panie! — Ja jestem tłum!
Mam prawo żądać Twojego oblicza
i stać w pobliżu słupców Twego tronu,
i patrzeć w blaski Twojego dyademu! — — —
Ja jestem morze! I dążę do Ciebie,
do źródła, kędy jest początek mój:
Dotąd znam Ciebie jedynie ze słuchu,
a ninie pragnę zajrzeć Ci w oblicze,
twarzą w twarz! — —

[...]

Otwórz! Otwórz! — Na jedno słowo, — —
które od setek lat tłumię w gardzieli,
a ono dusi mnie i żre, i pali,
i żyć nie daje, ni w dzień, ani w nocy:
— **Jaki mój cel?!**
Chcę wiedzieć — jaki mój cel?! — — — —
[...]

O! błagam Ciebie z uniżonym czołem:
— racz mi otworzyć wonne Twe komnaty,

[...]

Ja jestem tłum!! — choć stoję tu samotny
i pokłon biję Ci do stóp stokrotny,
i wierzę, wierzę i wierzę, i wierzę
że niedaremne te moje pacierze. — —

[...]

Jam jest ten sam, — któregoś w nagości,
ongi — powołał do życia i w raju
ostać kazałeś, aż po dzień wygnania! — —
Ty znasz mnie dobrze: od onego czasu
jam się rozmnożył, jako piasek w morzu,
a imię moje jest: Ludzie!
A imię moje jest: Tłum! —

Ale ja jestem ten sam, co był wonczas,
jeno tysiączne zmieniłem ubiory,
i na twarz różne przywdziałem maskary
i do rąk różne chwytałem narzędzia
i wielokrotne wykonywał dzieła —

H 60—63

Bohater Wittlinowy z *Przedśpiewu* i *Hymnu nad hymnami* — to ten sam bohater. Te same są „niebo” i „Bóg”, te same „wrota” oddzielające Boga w niebie od człowieka na ziemi. I taka sama jest relacja między człowiekiem, „którego w nagości, / [Bóg] ongi powołał do życia i w raju / ostać kazał, aż po dzień wygnania”, a Bogiem, który jest niewidzialny.

Niewątpliwie, Wittlinowe „Ja-Tłum”, „Ja-Ludzie” w sposobie projekcji bliskie jest Mickiewiczowskiemu bohaterowi z drezdeńskich *Dziadów*. Konrad-Milijon nie stanowi wszakże bezpośredniego wzorca dla bohatera *Hymnów*. „Ja-Tłum”, „Ja-Ludzie”, buntowniczy i pokorny bohater Wittlina, ma bowiem zarówno cechy, które charakteryzują Hioba, jak i cechy Konrada, przy czym obydwie wzorce w takim stopniu determinują istnienie „Ja-Tłumu”, w jakim jest on konstrukcją dynamiczną, w której skupiają się odwieczne tęsknoty, pragnienia, rozgoryczenia i oskarżenia człowieka, znajdującego się

w **sytuacji granicznej**. W tym sensie „Ja-Thum” — to bohater raczej symboliczny; ześrodkowały się w nim te wszystkie wzorce, jakie należą do dwóch światów egzystencji: *profanum* i *sacrum*.

To ważne: świat *profanum* jest dany bezpośrednio, przez sam fakt istnienia w „czarnym dniu jak czarnej zmorze” (*Przedśpiew*, H 7); świat *sacrum* powołany został jako antidotum, jako remedium na *profanum*. W tym rozumieniu jest *sacrum* przejawem duchowej przemiany podmiotu: ma być ratunkiem, wyzwoleniem, ma być nadzieją, która zwycięży wspomnienie Wielkiej Wojny⁴².

Od kilku wieków — pisze Krzysztof Dorosz — cywilizacja europejska cierpi na zanik *sacrum*. Chrześcijańskie wzory kultury i systemy wartości straciły stopniowo sakralną wartość i przestały być nośnikami norm wyznaczających intelektualny i moralny ład. Zanik *sacrum* doprowadził, między innymi, do tak bardzo akcentowanego w dwudziestym stuleciu poczucia przypadkowości ludzkiego istnienia i do powstania świadomości historycznej jako dominującej perspektywy światopoglądowej⁴³.

W [...] opętaniu, porażeniu wojną — pisze Irena Maciejewska — był Wittlin w dwudziestoleciu samotny i wyprzedza-

⁴² Warto tu może zacytować słowa, które wiernie przystają do opisanej sygnalnie przeze mnie sytuacji. „W cywilizacjach tradycyjnych — pisze Krzysztof Dorosz — zwłaszcza tam, gdzie panuje cykliczna koncepcja czasu, historia zespolona jest ściśle z *sacrum*. Dzieje człowieka i ludzkich zbiorowości mają tylko wówczas sens, jeżeli są wcieleniem bądź odbiciem transhistorycznych archetypów mitycznych. Nieszczęścia i klęski utożsamiane są z paradygmatycznymi wydarzeniami historii sakralnej: wojna, na przykład, może być szczególnym przypadkiem walki dobra ze złem [...]. To podporządkowanie dziejów sferze *sacrum* nadaje metahistoryczny sens cierpieniu i ułatwia człowiekowi przetrwanie”. K. DOROSZ: *Ziemia jałowa i poszukiwanie Graala*. „Więź” 1984, nr 11/12, s. 37. Por. też w tym kontekście wypowiedź Wittlina na marginesie powieści Leonharda Franka.

⁴³ Ibidem, s. 36—37.

jący swój czas. Był jedynym pisarzem polskim tamtej generacji, który miał świadomość sformułowaną znacznie później, świadomość, że nasz wiek przejdzie do historii jako „wiek wojen i rewolucji”. [...] **Był żywą pamięcią wojny, o której wiedział, że musi być zapisana, że musi stać się pamięcią historyczną, pamięcią całej generacji.** [...] Utożsamiony z milionami żołnierzy pierwszej wojny [...], zapisywał poeta ich doświadczenia, ich pamięć⁴⁴.

VIII

Jak powiedziano, w poezji Józefa Wittlina *sacrum* jest ratunkiem przed wspomnieniem czasów Wielkiej Wojny. Przywołano również słowa Ireny Maciejewskiej, która stwierdziła, że poeta zapisywał w swoich wierszach doświadczenia i pamięć milionów żołnierzy walczących po obu stronach. Te stwierdzenia się nie wykluczają. Pamięć to co innego niż wspomnienie. Wspomnienie dotyczy spraw na ogół jednostkowych, motywowane jest biograficznie. Pamięć kodyfikuje historię człowieka, pozwala mu przetrwać przez przypominanie, ostrzeganie, uczenie się na błędach. „Odmowa pamięci” — mówił Czesław Miłosz w przemówieniu sztokholmskim — prowadzi do zbiorowego obłądzenia, fałszuje historię, wykreśla z niej poszczególne fakty. Obłąd ten widać na poziomie interpretacji poszczególnych leksemów, „kiedy znaczenie wyrazu ulega stopniowo przekształceniom”, tak że znaczy tyle, ile pozwoli mu znaczyć interpretator. Świadomy tych praw człowiek czuje lęk dlatego, że:

jest w tym jakby zapowiedź być może niedalekiego jutra, kiedy z historii zostanie to tylko, co ukaże się na ekranie telewizyjnym, natomiast prawda, jako nazbyt skomplikowana, zostanie pogrzebana w archiwach, jeżeli w ogóle nie zostanie unicestwiona⁴⁵.

44 I. MACIEJEWSKA: *Doświadczenie...*, s. 495, 496.

45 C. MIŁOŚZ: *Zaczynając od moich ulic*. (Seria: *Dzieła zebrane*. Kom. Red. J. BŁOŃSKI i inni). Kraków 2006, s. 486.

Tę świadomość Wittlin miał już w momencie debiutu. W *Grzebaniu wroga*, wierszu, w którym doświadczenie pamięci nakłada się na wspomnienie pochówku NN, świadectwo cykliczności historii, bezsensu wszelkich działań totalitarnych poeta dodatkowo wzmacnia oskarżeniem państwa jako nościela ideologii totalitarnej (obserwujemy tu wpływ treści aktywistycznych w wersji ekspresjonistycznej):

Serce mam strute — —

Oto kazali mi pogrzebać wroga,
co zginął w bitwie —
pałaszem brata mojego zakłuty.
Do ręki mi dali łopatę,
żelazną, z grubym styliskiem,
palcem wskazali: — To wróg! —

[...]

Rażno chwyciłem łopatę,
a nie wiem, kto był mój wróg:
Czy chłop, czy pan, czy mieszczanin,
czy podły człek, czy szlachetny; —
wiem tylko jedno, że wróg.
Bo wraży kształt jego czapki
i wraże na nim guziki,
choć oczy na poły przywarte
i ręka, co ściska broń, —
— tak samo zda się bolesna,
tak samo — widno — zmęczona,
jak ręka brata mojego,
jak brata mojego wzrok.

Więc jakże grzebać mi ciebie,
wrogu ty mój oniemiony,
skoroś jest taki jak brat?!
Więc jakże grzebać mi ciebie
zewłoku ty wykrzywiony,
skoro cię zabił mój brat?! — — —

Grzebanie wroga, H 21

Z wszystkich swych zdrowych obywateli płci męskiej — pisze Wittlin — robi państwo — wojsko, które pod grozą śmierci musi zabijać inne wojsko. Tak więc państwo morduje ludzi machiną z ludzi⁴⁶.

Przecie państwo nie składa się z obcych, nadludzkich jakichś i nieludzkich stworzeń, nie składa się z okrutnych i groźnych potworów: państwo — to my! W tym miejscu jest ów tragiczny węzeł. Zmechanizowanie człowieka, który wbrew swej naturze bez gniewu i nienawiści strzela do człowieka zwanego wrogiem [...] ⁴⁷.

„Człowiek jest dobry” — powtarza za Leonhardem Frankiem Józef Wittlin. Ta wiara w szczególną predyspozycję człowieka — w dobroć — jest, przywołajmy słowa Krystyny Jakowskiej, „miarą doskonałości Wittlina”, „pozwoliła mu w dziedzinie myśli przerosnąć ekspresjonizm”, a także

w obrębie problematyki wojny i państwa [...] interesująco rozwinąć najbardziej chyba płodny z ekspresjonistycznych aspektów spojrzenia na rzecz: mianowicie aspekt ubezwłasnowolnienia człowieka, doprowadzającego go do zatury ludzkiej indywidualności⁴⁸.

Naturalnie, Jakowska odnosi swoje konstatacje wyłącznie do *Soli ziemi*, niemniej wydaje się, że dobrze charakteryzują one również problematykę *Hymnów*. Tu przeczytamy w jednym z najważniejszych wierszy tomu:

Mego przyjaciela dzisiaj widzieć chcę!
Mego przyjaciela — wołam!

Na całym świecie pełno jest żandarmów;
nasza zboląta świadomość pokłuta
od ich spiczastych bagnetów — —

⁴⁶ J. WITTLIN: *Orfeusz w piekle XX wieku...*, s. 30.

⁴⁷ Ibidem, s. 31.

⁴⁸ K. JAKOWSKA: *Z dziejów...*, s. 197, 196.

Mego przyjaciela dzisiaj widzieć chcę!

Na całym świecie wytkano granice,
aby dzieliły krainy od krain,
jedne przesady od drugich przesadów,
ludzi od ludzi, wrogi od wrogów —
lecz nade wszystko — aby rozdzielały
przyjaciół — precz — od przyjaciół!

Tęskniące ucho usłysz co krok:

— Nie wolno! —

Pierś miłująca otrzyma co krok
kolbą, gdy waży się zbyt głośno wołać
o kęs miłości.

Tęsknota za przyjacielem, H 36

W odniesieniu do *Soli ziemi* pisała badaczka:

O intuicji społecznej pisarza świadczy zwłaszcza zwrócenie uwagi na dualizm świadomości człowieka prywatnego i funkcjonariusza⁴⁹.

Ów „dualizm świadomości” jest również obecny w *Hymnach*. W cytowanym wierszu świat dzieli się na pilnujących i pilnowanych, „na ulicach chodzą chude szpicle” (H 37), „tak mało mamy zrozumienia / dla spraw bliźniego” (H 38). Pociąga to za sobą określone konsekwencje:

Na całym świecie pełno jest żandarmów,
a na ulicach wyją głodne psy,
a z pętlcami czyhają złe hycle; —
a wczoraj z głodu umarł mój kanarek...
a karabiny niosą ludziom śmierć,
a na obczyźnie okropnie jest smutno:
a cały świat jest obczyzną!...

Tęsknota za przyjacielem, H 39

⁴⁹ Ibidem, s. 197.

To wizja świata pozbawionego jakichkolwiek wartości. „Cały świat jest obczyzną”, „karabiny niosą ludziom śmierć”, „bezustannie płyną ludzkie łzy”, a na „głodne psy” — „z pętlcami czyhają już hycle”... W takim świecie najwyższą sankcją ocalenia staje się — przyjaźń. To jedyna ostoja prywatności, jedyna przystań bliskości z tym „drugim”, który nie jest „mną”. Przyjaźń zyskuje sankcję *sacrum*.

Życie, któremu brakuje wyznaczników w postaci wartości — pisze Krzysztof Dorosz — jest na ogół trudne do wytrzymania. Dlatego człowiek, raz dotknięty poczuciem przypadkowości i obojętności świata, ustawicznie szuka dróg wyjścia. Ale jeżeli nie odwołuje się do mitu i porządku transcendentnego, jeżeli pozostaje zamknięty w świadomości historycznej, narażony jest na rozpacz i nihilizm bądź na rozważania totalitarne. Z pułapki dziejów bowiem dobrego wyjścia nie ma, a nieodpartą pokusą życia całkowicie zanurzonego w historii jest rzekoma znajomość jego przebiegu. Ta znajomość zaś, ta wiedza jakoby pewna, jeżeli służyć ma naprawie świata, prowadzi do podporządkowania ludzkiego życia iluzorycznym i niewolotwórczym wartościom Strażników Doktryny. Iluzorycznym, bo udającym wartości rzetelne, niewolotwórczym zaś, ponieważ pseudo-*sacrum*, osadzone w jakoby całkowicie poznawalnych procesach świata, na mocy swojej oczywistości nie znosi sprzeciwu⁵⁰.

Wittlin nie ufa Strażnikom Doktryny, nie ufa totalitarnym wizjom szczęśliwości, nie popada w nihilizm. Zetknąwszy się z obojętnością świata, poszukuje wartości najbliższej, gdzie można — w drugim człowieku. Niejednokrotnie będzie to komunionistyczny „człowiek prosty”, przeważnie jednak będzie to człowiek nieopatrzonej żadnym przymiotnikiem. Trzeba więc zapytać: Dlaczego wartości nie poszukuje poeta w Bogu, jedynej sile teleologicznej, dlaczego nie szuka ukojenia w modlitwie, dlaczego nie próbuje nawiązać duchowej więzi ze Stwórcą?

⁵⁰ K. DOROSZ: *Ziemia jałowa...*, s. 37.

IX

O Panie!

Mierzę Cię siłą mojego zachwytu!
Nie elektryczność i nie proch strzelniczy,
Tyś najpiękniejszym naszym wynalazkiem,
Ciebie nam głoszą w uroczystej ciszy
z ksiąg pentateuchu i kart ewangelii! — —
Ciebie proroki wielbią, apostoły!
Stygmatem Twoim krzyże i ikony,
w różne się wcielasz wiary i zakony,
Cudem nawiedzasz ofiarnicze stoły, — —
Do dziś o Tobie śpiewa na Synaju
Echo wieczyste — — do dziś na Golgocie
grają o Tobie na surmach we złocie
Anioły! — — —

O Panie! — —

Tyś najpiękniejszym naszym wynalazkiem,
Ze wszystkich naszych ludzkich wynalazków: —
Spraw, żebyś był!!

Tobie każemy być szczęścia rozdawcą,
Ciebie wzywamy w udręczeniu zbawcą,
w Tobie wszelakie nasze są nadzieje,
z Ciebie jest rozpacz tego, co szaleje
w ból! — — —
Spraw, żebyś był — jeśli wszystko sprawiasz!
Jeśliś ten sam — który śmiercią karze,
jeśli w słonecznym się rozpalasz żarze
i jawisz w szumie organów nieszpornych
w gotyckim tumie — —
W rozkołysanej gdy bywasz bóżnicy,
kiedy nad ludem groza grzechów zwiśla
na Sądnym dzień — —
Przy każdym ciężkim rodzisz się porodzie
i konasz razem z żebraczką, co szepcze
litanie — o słońca zachodzie
w marnej, podmiejskiej izdebce — —
Żyjesz na wargach — każdej tam dewotki,
jesteś osnową każdego zaklęcia,
Ciebie w wszelakiej wołają potrzebie,

Kim jest Bóg Wittlinowego bohatera? W *Trwodze przed śmiercią*, wierszu-skardze, wierszu-wyznaniu, wierszu-żądaniu, Bóg jawi się jako „najpiękniejszy wynalazek” człowieka, „pomysł w niemocnej godzinie”, „z [...] myśli poczęty”, „mierzony siłą [...] zachwytu”, ale i — jako fałszywy ojciec. „Spraw, żebyś był [...]!” — woła bohater, nieprzypadkowo utożsamiony tu z Abrahamem (H 20). Abraham, ten, od którego wszystko się zaczęło, „ojciec wiernych”, ten, który zawarł z Bogiem przymierze, akt własnej wiary podaje w wątpliwość własnego **umysłu**. Julian Rogoziński napisał, że Abraham z *Trwogi przed śmiercią* jest „dumny”⁵¹, Kazimierz Nowosielski, że „buntowniczy”⁵². Te dwie cechy: duma i bunt, jak mi się wydaje, nie wykluczają się wzajemnie. Abraham bowiem, portretowany już to na podobieństwo Hioba, już to Konrada z *Dziadów części III*, **walcząc z Bogiem — walczy również z samym sobą!** Ze swoim strachem. „Ja nie chcę umrzeć!”, powtarzające się rozpaczliwe wołanie Abrahama — jak słusznie zauważył Nowosielski — jest „jednym z najbardziej przejmujących wołań o godną śmierć”⁵³.

Portretuje Wittlin swego Boga w duchu komunizmu. W *Hymnie nad hymnami* będzie nim Chrystus Król, sprawujący swą władzę nad prostym ludem Bożym. Ale komunioistycznej wizji Chrystusa nie ujmie poeta w wymiarze metafizycznym. Krystyna Jakowska mówi o „antymetafizyczności” Wittlina, „jego ziemskim i racjonalnym nastawieniu”⁵⁴. Chaim Löw określił autora *Hymnów* mianem „piewcy doczesności”, twierdząc, że „jedyną dziedziną jego marzeń i perspektyw jest tylko nasza ziemia”⁵⁵. Komunizm Wittlina byłby tedy zredukowany: racjonalny, a nie ułudny, ziemski, nie metafizyczny.

51 J. ROGOZIŃSKI: *O poezji...*, s. 17.

52 K. NOWOSIELSKI: *Hiobowe wołanie...*, s. 633.

53 Ibidem, s. 637.

54 K. JAKOWSKA: *Z dziejów...*, s. 35.

55 Ch. Löw: *Józef Wittlin. W: Żydzi w poezji odrodzonej Polski*. „Miesięcznik Żydowski” 1933, z. 9/10, s. 162. Cyt. za: K. JAKOWSKA: *Z dziejów...*, s. 35.

Można by pytać o odwołania do myśli filozoficznej i doktryn artystycznych, które odbiły się echem w Wittlinowym konstruowaniu Boga, pokazywać, jak poeta łączy Nietzscheańskie twierdzenia o „śmierci Boga”, „technologizacji” i „mechanizacji” wszelkich istot; można by dokładnie określić nawet dryfowanie między irracjonalizmem a — naiwnym przecież — materializmem. Ale to wszystko wydaje się zbędne. Wnioski, zebrane z przeprowadzonych ustaleń, wskazywałyby jedynie na fakt, że Józef Wittlin **jest** jednak **poetą swojej epoki**, znane są mu koncepcje, jakie naonczas powstawały i w filozofii, i w sztuce. Nie przywiązywał wszakże do nich większego znaczenia. Wspominam o tym dlatego, że wcześniej rozważane było pytanie, czy poeta jest, czy nie jest twórcą swego czasu. Odpowiedź brzmi twierdząco, konieczne więc staje się pytanie inne: dlaczego wobec tego jednak do niego tak jakoś nie przystaje?

X

Przeżywszy Wielką Wojnę, poeta — świadek zbiorowego morderstwa, bezsensownego zabijania w myśl ideałów „naruszonych przez państwo”⁵⁶, jest również świadkiem wzmagających się zawołań o normalność istnienia i wolność twórczenia. Cała artystyczna młodzież pragnie **nowości**. Formizm, futurizm, dadaizm, ruchy różnorakich awangard... Rozpoczyna się okres swoistego kosmopolityzmu artystycznego, „natychmiastowej futuryzacji życia”.

Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic murale mickiewiczów i słowackich — wołali futuryści. — Czas opróżnić postumenty, oczyścić place, przygotować miejsca tym, którzy idą⁵⁷.

56 J. WITTLIN: *Wojna, pokój i dusza poety...*, s. 11, 2, 38.

57 Cyt. za: A. STERN: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 62.

Jak u Apollinaire'a: z jednej strony „przekreślenie poetyckiego smutku [...] wzniosłości artystycznej, wiersza i strofy”, z drugiej — „przekreślenie historii”⁵⁸.

Wszystkie te zabiegi, chcąc nie chcąc, skutkują zjawiskiem, które Miłosz nazwał „odmową pamięci”. Pamięć, by użyć tego wyrażenia, przestaje być modna. Wtedy właśnie, jak sądzę, wkracza Wittlin, by upomnieć się o pamięć: „bo we mnie się skarży / cała Europa!”.

Wittlin swoimi *Hymnami* na powrót zakorzenia cierpienie w historycznej rzeczywistości — pisze Kazimierz Nowosielski — w nieredukowalnym doświadczeniu wojennego kataklizmu, lecz wyłącza z niego narodową optykę romantycznych wieszczów. Przez niego [...] skarży się cała Europa — określona tradycja śródziemnomorskiego etosu. W tym porządku Wittlin [...] odchodzi od polskiego zwyczaju teleologicznego traktowania ojczyźnej historii, wypowiadając swój sprzeciw w imię upodlonej ofiary wszystkich frontów⁵⁹.

Był Józef Wittlin tym dla swojego czasu, kim dla generacji ocalonych po drugiej wojnie Tadeusz Różewicz. Nie wszyscy to rozumieli w roku 1920 i w następnych latach, że on — w nowych okolicznościach świata — był wciąż poetą z Młodej Polski⁶⁰. Przez Młodą Polskę określonym i zamykającym ją jedynym tak przeraźliwie krzyczącym głosem młodego istnienia. Napisał o tym we wstępie do pierwszego wydania tłumaczonej w czasie Wielkiej Wojny *Odysei*.

XI

Choć zmieniły się nieodwracalnie wzorce estetyki, czytany dzisiaj, Józef Wittlin (z pierwszej edycji *Hymnów*) przekonuje pasją argumentacji, próbą dojścia do prawd odwiecznych,

⁵⁸ Ibidem, s. 28.

⁵⁹ K. NOWOSIELSKI: *Hiobowe wołanie...*, s. 633.

⁶⁰ W skrótowny sposób omawia recepcję *Hymnów* Kazimierz Nowosielski.

etyczną odpowiedzialnością za tych, którzy obok niego padali w objęcia śmierci, koszeni seriami kulomiotów, wybierani pojedynczo przez zabłąkane kule, wyrzynani wraz z ziemią przez bomby zrzucone z aeroplanów, jeszcze tak niedawno intrygujących i czczonych, niczym zmartwychwstały Ikar.

„Im Westen nichts Neues” — powtarzały uporczywie komunikaty, podawane codziennie przez aparat Bella, odbiornik Marconiego, przez prasę. W tym czasie ginęło tysiące żołnierzy. Z chwilą zakończenia wojny — wielu wykreśliło z pamięci ten czas. Po szkołach i akademiach oprowadzano kombatanów. Na jednym z takich spotkań mówił Józef Piłsudski:

Historia, wielka mistrzyni życia i wielki sędzia czynów ludzkich, ze specjalnym umiłowaniem wybiera dla swoich studiów okresy przełomów, okresy kryzysów. Występują bowiem wtedy na jaw z większą wyrazistością, niż w innych czasach, ludzkie czyny, ludzkie słabości i siły ludzkie, cnoty i wady, jednym słowem — pełnia duszy człowieka. Wszystko to, czego człowiek nieraz się wstydzi i co przy szarzyźnie życia przed najbliższymi ukrywa, to w chwili przełomów pojawia się i w całej nagości występuje. [...] Dla wypadków, któreśmy przeżyli, historia upływa szybko, historia się zbliża, wielki sędzia czynów ludzkich, które każdy człowiek ma w dalekiej progeniturze, zbliża się do nas znacznie szybszymi krokami. Nasza epoka przyciągać będzie oczy znacznie bliższe nam, niż to nieraz nam się wydaje. Sędziów znajdziemy w naszych dzieciach, dzieci nasze, te dorastające obecnie małe główki, które ciekawymi oczkami już teraz na nas spoglądają, nieraz będą z trwogą szukać w stronicach historii, gdzie byli ich rodzice⁶¹.

Nieznany Żołnierz doczekał się pomnika, opuszczone groby porosła trawa, zwykle jednak nikt nie pamiętał, w którym miejscu poległ żołnierz nowego, XX wieku. Wybrano symboliczne miejsce, ogrodzono je, urządzono zbiorowy cmentarz.

61 J. PIŁSUDSKI: *Pisma wybrane*. Oprac. K. Kosiński. Wyd. 2. Warszawa 1934, s. 146—147.

Jeżeli więc Józef Wittlin swoją poezją, choć w niewielkiej części, potrafił ożywić tamten czas, oddać atmosferę dnia, w którym następował cykliczny mord, jeżeli potrafił przekazać rozdarcie wewnętrzne żołnierzy „całej Europy” i jeśli — powtórzmy — przywrócił pamięci należną jej rangę — uczynił, co było jego powinnością.

Więcej nie może człowiek.

Ekstaza i płacz

O jednej balladzie Emila Zegadłowicza

Najpierw wiersz:

I

Z najodleglejszej dali —

— z kresów zapomnienia —
(— kędy jarzył się
ongiś
czar jutrznianych zórz —)

— w noc tę mroczną

(— od nowa —)

ŚWIT się wypromienia

i na me serce spływa —

(— wraz z zapachem róż —)

Pachną róże...

... rozbłyska linia wonnych wzgórz...

... po perłach ros,

... po kwiatach —

— mkną dostojne pienia —

— — Patrzą tęskne źrenice

na rozchwieje zbóż

— i chłoną:

upragniony,

złoty CUD OLŚNIENIA.

(— za mną w szarym zachodzie mrą pogłosy burz —)

— Przede mną:

ZIEMIA ŚPIEWA

blaskiem rozjarzonym — —

W rytm wzniosłych snów

wskrzeszonych —

ku jasnościom onym —
— wznoszę
mojego serca rubinową kruż —
— wysoko
ponad głowę
wznoszę ją — —

I oto:
zawisa nad nią
SŁOŃCE
Hostią szczerozłotą.

II

Muzyczna gamo godzin!
Harmonijna pieśni
poranków i południ,
zachodów i nocy —:
WSZYSTKIEGO —
— co duch wyłka
— przemarzy
i prześni (w tęsnej pracy
żywota, w upadku i mocy)

jakże żywą dziś jesteś!
wzmóżoną!
jak jasną! —
— gdy kładziesz się przede mną
roztęczoną wstęgą —

ku zorzom
(— które zda się — już nigdy nie zgasną
— na wieczność
— w straże oddane
— prześwieconym łęgom —)
Idę świetlaną drogą —
— muzycznych gam dźwiękiem —

Gra wiosna!
Gra na serca instrumencie —
— miękkiem wichru drzeniem
i wonią
i zorzą świetlaną — —

Gra serce!
Grają lasy!
Gra wiosenne rano!!

— — — — —

W sadach pszczoły strącają białe kwiaty trześni
Pod święte stopy mimo przechodzącej PIEŚNI...

III

PEŁNĄ TARCZ SŁOŃCA BIORĘ NA MĄ TWARZ —
Olśnione oczy

patrzą

w szczęsne dziwa — —

Z kwiatów
woń bucha
jak z ofiarnych czas — —

— — PRZYRODA ŚPIEWA!
(nadmiarem szczęśliwa)

Oto w noc krótką

wzrosła

szczodra dań:

zakwitły drzewa
przepychem bez miary.

Kwiaty!
Śmiech życia ze smutków i łkań!
Uśmiech!

(— podany mroczy zmierzchów szarej —)

Zakwitły kwiaty!

W czysty

złoty wschód

wzlata woń chyża —

— ziemi pieśń szczęśliwa!

Legenda dobra!

Wiosna!

Cudów cud!

PEŁNĄ TARCZ SŁOŃCA BIORĘ NA MĄ TWARZ —
Olśnione oczy

patrzą

w szczęsne dziwa — —

Spośród wielu opinii o Emilu Zegadłowiczu dwie stygmatyzują go najmocniej. Pierwsza — Leonarda Neugera — głosi, że twórca *Powsinogów beskidzkich* jest „Don Kichotem polskiej poezji międzywojennej. Nauczycielem bez uczniów. Poetą bez języka. Odkrywcą światów dobrze znanych”². Druga — Jerzego Paszka — ustanawia regułę obecności: Zegadłowicz jest „autorem 40 tomów i 14 wierszy”³.

Zwolennicy poetyckiego rygoryzmu nigdy tej poezji nie cenili. Pamflet Juliana Przybosia — *Chamuły poezji* — to tylko wierzchołek jego niechęci do liryki ekspresjonistycznej⁴. Mniej znane są — choć równie katoryczne — jego inne wystąpienia, ostro krytykujące odwołania do ludowości⁵ czy w ogóle do „tradycji ludowo-folklorystycznej”⁶. A choć nazwisko Emila Zegadłowicza nie pada w nich ani razu, wiadomo, że

1 E. ZEGADŁOWICZ: *Dziewanny*. Księga pierwsza: *Wiatr wiosenny*. Kraków 1927. Dalej skrót — D, cyfra po skrócie odsyła do tego wydania. Ortografia uwspółcześniona.

2 L. NEUGER: *O poezji Zegadłowicza*. W: *Studia o Zegadłowiczu*. Red. J. PASZEK. Katowice 1982, s. 12. Toż w nieco odmiennej redakcji pt. „*A pojęcie cywilizacji jest niedorzecznością*” — Emil Zegadłowicz. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 2. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982 (tutaj przywołany cytat nie pojawia się).

3 J. PASZEK: *Autor 40 tomów i 14 wierszy*. W: *Studia o Zegadłowiczu...*, s. 26—41.

4 „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 23—24. Przedruk: „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*. Wybór, wstęp i oprac. D. KOZICKA. Kraków 2011, s. 78—81.

5 Chodzi mi tu o trzy szkice: *Prymitywizm a twórczość ludowa* („*Zaranie Śląskie*” 1929, nr 2), *Koniunktura literacka na Śląsku* („*Zaranie Śląskie*” 1930, nr 2), *Linie i gwar* („*Zaranie Śląskie*” 1938, nr 3).

6 Określenie Tadeusza KŁAKA z jego szkicu *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 85.

o niego (i jego poetyckich akolitów z „Ponowy” i „Czartaka”) chodziło przede wszystkim.

To, co wprost lub aluzyjnie dotyka całej poezji twórcy *Kolędziłek beskidzkich*, a co moglibyśmy nazwać rezerwą wobec jej istoty bądź odrzuceniem jej formy, w stopniu ścisłym odnosi się także do ballad. „Dlaczego autor nazywa je balladami, nie mogę zgadnąć” — pisał Karol Irzykowski⁷. Ballady tworzą wielki cykl *Dziwanny*, uprzednio — zgodnie ze stosowaną przez pisarza regułą marketingową — zaistniały pod rozmaitymi postaciami książkowymi⁸. Historię *Dziwanny* opisał pokrótce Mirosław Wójcik⁹, nie ma zatem potrzeby, żeby do niej wracać. Warto jednak może bardziej uważnie, niż dotąd czyniono, przyjrzeć się balladzie otwierającej cały tom, *Balladzie o wietrze wiosennym*. Nie dlatego wszakże, iżby w jakimś szczególnym sensie została ona zlekceważona przez krytyków, czy też iżby nie odkryto w niej sensu, jaki Zegadłowicz w niej zawarł. To też (wszak nie znamy żadnej interpretacji *Ballady o wietrze wiosennym*); jeżeli jednak kierujemy swój wzrok ku temu utworowi, to dlatego, że zajmuje nas głównie jego inicjalna pozycja w cyklu. Otwierająca „księgę pierwszą” *Dziwanny*, nie bez powodu chyba nazwaną właśnie tak: *Wiatr wiosenny*, ballada Zegadłowicza musiała mieć dla poety niebywałe znaczenie. Postarajmy się je odszukać.

Wiersze inicjalne zawsze mają ważną pozycję w cyklu. Czasami są dedykacją, przedmową lub manifestem; czasami nie chcą być niczym innym, niż są — wierszem po prostu. Jakąkolwiek rolę odgrywają, słyszymy w nich ważny — bo

7 K. IRZYKOWSKI: *Dadanaizm*. „Trybuna. Pismo Socjalistyczne” 1921, nr 23, s. 12. Cyt. za: M. WÓJCIK: *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*. Kielce 2005, s. 97.

8 Zob. M. POKRASENOWA: *Bibliografia*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2. Oprac. zespół red. J. KĄDZIELA, J. KWIATKOWSKI, I. WYCAŃSKA. Kraków 1919, s. 103—106 (seria: *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku*).

9 M. WÓJCIK: *Pan na Gorzeniu...*, s. 96—101.

pierwszy — głos poety. Raz potrafią wprowadzić w autentycznie nową sytuację liryczną, jak *Tren I* Mistrza Jana; kiedy indziej prowokują zakłopotanie, jak w przypadku *Pierwiosnka z Ballad i romansów* Adama Mickiewicza; a bywa i tak, że — jak w *Przedśpiewie do Hymnów* Józefa Wittlina — są radykalnym wyznaniem jednostki w imieniu całej generacji.

Poeci zresztą wielokrotnie bywają sprawniejsi i szybsi od krytyków; zawsze wyprzedzają o pół kroku tych, którzy z liniijką, ustawionym uchem, spojrzeniem świdrującym starają się poklasyfikować, usystematyzować, domknąć coś, co wcześniej było zaledwie przecuciem czy jakąś daleko jaśniejącą ideą.

Jak więc jest z *Balladą o wietrze wiosennym*? Dwa lata po publikacji *Dziwanny* jako cyklu całkowitego („Druk poematu »Dziwanny« ukończono dnia 22 grudnia 1926 roku czcionicami Drukarni W.L. Anczyca i Spółki w Krakowie. Składał Eugeniusz Zakulski, wytloczył Józef Panek, pod zarządkiem Ferdynanda Pieradzkiego”) poeta zanotował:

16 grudnia 1928 r. =Poznań= =Wiosna= Po dokładnem odgarnięciu wilgnej, grubej warstwy gnijącej ścioty — — spójrz! — z ziemi wysterczają soczyste, nabrzmiałe, tęgie pędy begonii — jak prężne fallosy młodych Faunów, którym śnią się kąpiące Muzy — =Las= Mówisz ze mną — lesie — zapachem i zielenią; — smak twój jest gorzkawy i żywiczny; — lepkie są twoje słowa — zakwitasz śpiewem ptaków; — dotyk twój jest chłodny i kosmaty — — sycisz moje zmysły, ponieważ cię kocham — Przeto dusza moja staje się tobą — Jestem srebrny — o świcie — czerwony — o zachodzie — gniewny — w czasie burzy — =Dotyk= Po cóż doszukuję się jakiegokolwiek etyki poza poezją, która jest mową globu? W niej jest wszystko! Życie — ruch i — nicość! Wszystko jest z ziemi! Słuchać jeno, słuchać i — usłyszeć! O, niepojęta szczęśliwości bytowania ziemskiego! Życie: sen o mijaniu! =Dym= Mroźny, grudniowy dzień! Patrzę na dym snujący się z komina. Kłęby liliowe na przymglonym tle nieba — układają się w fantastyczne postacie, drzewa i budowle — Zanim się ukształtuje zarys — wiatr go rwie i ponosi — Czyny ludzkie są dymem — ogień

wewnętrzny przemienia się w znikomość bezbrzeżną i jednakową¹⁰.

Zdumiewająca jest ta, przechodząca również na *Motory*, metaforyczna ekstatyczność Zegadłowicza. Dobrze jest ją tłumaczyć regułami poetyki ekspresjonistycznej, w której wyrastał i którą porzucał, choć — jak widać — nie umiał bez niej żyć. Jeżeli zapiskę dziennikową ustawia się retorycznie tak samo, jak tekst literacki, to oznacza, że pisarz innego języka nie zna i nie ma, *eo ipso*: istnieje w podwójnym wymiarze tekstowym — jako słowo i osoba. I że nie ma (nie może być) przewyciężenia owej zależności między słowem i osobą; pisarz definiowany w kategoriach języka jest jakością wewnątrztekstową, kategorią poetyki. A ponieważ jego język jest „mową globu”, on sam także jest „tworem” globu. Przypomnijmy raz jeszcze dopiero co cytowaną frazę:

=Dotyk= Po cóż doszukuję się jakiegokolwiek etyki poza poezją, która jest mową globu? W niej jest wszystko! Życie — ruch i — nicość! Wszystko jest z ziemi! Słuchać jeno, słuchać i — usłyszeć! O, niepojęta szczęśliwości bytowania ziemskiego! Życie: sen o mijaniu!

Nietrudno tu usłyszeć głos Bergsona, a nawet pogłosy teoretycznych manifestów polskich i niemieckich ekspresjonistów¹¹. Co jest „mową globu”? „Życie — ruch i — nicość! [...] Życie: sen o mijaniu!”

Zanim to uwidoczni się w *Balladzie o wietrze wiosennym*, porazi nas ona swoją formą. Trudno się dziwić Irzykowskiemu, że nie rozumiał „genologii” Zegadłowicza. Cóż to za ballada, która balladą nie jest? Leonard Neuger powiada:

¹⁰ E. ZEGADŁOWICZ: *Notatnik 1928—1937*. Oprac. M. WÓJCIK. Dostępne pod adresem internetowym http://mswojczik.thatswho.im/materials-publicacje_eznote.html (dostęp 12 kwietnia 2012).

¹¹ Zob. na ten temat znakomite studium Erazma KUŹMY: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976, *passim*.

[...] najwłaściwsze byłoby nazwanie samego modelu apokryficzno-balladowym. W [...] modelu [franciszkańskim — m.k.] bohaterem jest poeta. Determinuje to lirykę wyznania, która dzięki misyjnemu charakterowi tej poezji przechodzi w lirykę apelu lub w gatunki mieszane [...]]¹².

Ballada Zegadłowicza wyłazi z ram, nie mieści się w lustrze kartki, łamie się nawet wtedy, kiedy łamać się nie powinna. Jest schodkowa, jak u Majakowskiego, ale bez skand. Niemal każdy wers ubrany jest w interpunkcyjny żabot: myślnik, podwójny myślnik, myślnik z dwukropkiem, dwa myślniki jako znak wtrącenia, seria myślników, nawiasy z myślnikami, nawiasy jako nawiasy, wykrzyknik, podwójny wykrzyknik, dwa razy dwukropek, dwa razy przecinek, dwa razy kropka. Interpunkcja Zegadłowicza nie rządzi się prawami logiki — nie jest zwyczajowa, jest emocjonalna. Nie należy do sfery semantyki, jest asemantyczna, muzyczna. Juliusz Kleiner pisał w liście do poety:

Pan w przeniesieniu poezji na kompozycję muzyczną, symfoniczną, posuwa się do skrajności, znacznie dalej niż ktokolwiek inny w Polsce — nie uznając wcale granicy między kompozycją wyobrażeniowo-słowną a komponowaniem motywów muzycznych¹³.

Ballada o wietrze wiosennym — kiedy powstawała — była anachroniczna. W latach dwudziestych xx wieku już tak nie pisano, śmiał się z podobnej składni Julian Przyboś, Julian Tuwim zabijał ją inną dykcją, choć wyprowadzaną z tego samego rdzenia. Emil Zegadłowicz — czy świadomie anachroniczny? — sytuował się po stronie przeszłości, która mogła symulować poetyczność, lecz nią nie była. Jeżeli poetyczność jest asemantyczna, to czym jest poetycki sens? Niebawem Peiper upomniał się o rzetelność rzemiosła, a Przyboś — o logikę wyobraźni. Zegadłowicz wytrwał w majakach niedopowie-

¹² L. NEUGER: *O poezji Zegadłowicza...*, s. 10.

¹³ Cyt. za: M. WÓJCIK: *Pan na Gorzeniu...*, s. 97.

dzeń, lekkich zwątpieniach sensu, wieloznacznościach, które o tyle są ważne, że nie obligują nas do jakiejkolwiek deklaracji, upajał się wreszcie tym, czym i my się upajamy, kiedy chcemy wyłączyć rozum: brzemieniem słowa.

Jeżeli urzeka nas ta ballada, to dlaczego? Sądzę, że jest to zasługa wyobraźni, którą poeta kieruje w stronę pozasłownej emocji. Zachwyt, przechodzący w ekstazę, bierze się w tym wierszu z przeniesienia w sferę *sacrum* tego, co w istocie rzeczy jest pospolite, wynikające z natury samej (*natura naturata*). Jest to przy tym ekstaza religijna, niemalże jak u polskich chasydów, którzy o świecie czczą Boga tańcem i śpiewem.

Mówiąc wprost: jest to zasługa wyobraźni młodopolskiej.

Charakterystyczna jest tu owa imaginacyjność, która — w części pierwszej ballady — zaczyna nas prowadzić od „najodleglejszej dali”, „kresów zapomnienia”, z jakiejś otchłani prawieków, do „nocy tej mrocznej („tej”, czyli dostępnej sensualnemu poznaniu podmiotu). Droga od otchłani bytu ku czasowi teraźniejszemu znaczone jest ciągłym, stale odnawianym („od nowa”) rytmem promieniowania świtu („ŚWIT się wypromienia”). Dodajmy: rytmem zapisanym w pamięci natury, że w „kresach zapomnienia” „jarzył się **ongiś** czar jutrznianych zórz”.

Jedno poetyckie zdanie poszatkwane zostało na dziesięć wersów, wedle zasad emocjonalnej retoryki. Inicjalne odwołanie do bajki magicznej („Z najodleglejszej dali — / — z kresów zapomnienia”), liczne retardacje i stała gra pauz powodują, że w balladzie Zegadłowicza od początku współgrają z sobą obraz i dźwięk. Obraz — w wizji wydobywających się z mroku promieni słonecznych; dźwięk — w echolalii: „**jarzył się**”, „**jutrznianych zórz**”... Tak oto — „w noc tę mroczną” — „ŚWIT się wypromienia” „jarzącą się” „zorzą” „jutrzni”; „i na me serce spływa — / (— wraz z zapachem róż —)”.

Sensualna siła tego obrazu ukryta jest w synestezji; w „wypromieniowywaniu świtu” uczestniczą wzrok, słuch i węch. Ów „upragniony, / złoty CUD OLSNIENIA” staje się w naturze („ZIEMIA ŚPIEWA / blaskiem rozjarzonym — —”) i w człowie-

ku („ku jasnościom onym — / — wznoszę / mojego serca rubinową kruż — / — wysoko / ponad głowę / wznoszę ją — —”). W tym zjednoczeniu — o świecie — natury i człowieka wydarza się eucharystyczny cud, akt transsubstancjacji: nad głową „zawisa [...] / SŁOŃCE / Hostią szczerozłotą”, a „ponad głowę / wznosi się” „serca rubinowa kruż”!

Dawny, pogański zwyczaj czczenia słońca przechodzi w balladzie Zegadłowicza — jak widzimy — w chrześcijańskie misterium przemienienia. Kazimierz Moszyński dowodził: „[...] słońce i bóstwo nieba są połączone ze sobą nadzwyczaj ścisłymi więzami”¹⁴. I tak jest tutaj: mrok ustępuje miejsca światłu, a w owej odwiecznej opozycji *tenebrae* — *lux* odkrywa się podstawowa zasada istnienia: dobro („świt”, „cud olśnienia”) przewyżcza zło („noc tę mroczną”). Jak w Przemienieniu Słonecznym Jezusa: „I przemienił się przed nimi: a oblicze jego rozjaśniało jak słońce, a szaty jego stały się białe jako śnieg” (Mt 17, 2)¹⁵.

Zauważmy, że Zegadłowicz w częście pierwszej ballady — by przypomnieć Juliusza Kleinera — „nie uznając [...] granicy między kompozycją wyobrażeniowo-słowną a komponowaniem motywów muzycznych”¹⁶, ściśle odwołuje się do wyobraźni religijnej. Nie chodzi o to, że przeciwstawia świt nocy mrocznej, ale o to, jak ów świt przedstawia. Przypomnijmy raz jeszcze ten szereg przedstawień: „jarzył się / ongiś / czar jutrznianych zór”, „świt się wypromienia”, „rozbłyska linia wonnych wzgórz”, „złoty CUD OLŚNIENIA”, „ZIEMIA ŚPIEWA blaskiem rozjarzonym”, „w rytm wzniosłych snów / wskrzeszonych — / ku jasnościom onym”, „zawisa [...] SŁOŃCE / Hostią szczerozłotą”.

¹⁴ K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2: *Kultura duchowa*. Cz. 1. Wyd. 2. Warszawa 1967, s. 434—435.

¹⁵ *Święta Ewangelia Jezusa Chrystusa według Mateusza*. W: *Pismo święte w tłumaczeniu Jakuba Wujka [...]. Nowy Testament*. T. 1. Oprac. W. SZCZEPAŃSKI TJ i W. PROKUŁSKI TJ. Poznań 1932, s. 210.

¹⁶ Cyt. za: M. WÓJCİK: *Pan na Gorzeniu...*, s. 97.

Zawieśmy na chwilę naszą interpretację, by usłyszeć głos etnografa. Kazimierz Moszyński zanotował w swoim fundamentalnym dziele o kulturze duchowej Słowian:

[...] do cna staje się jasne, dlaczego wśród dzisiejszego społeczeństwa chrześcijaństwo tak silnie przeniknione jest ukrytą i jawną czcią dla słońca. Sprzyjało temu wszystko: i wielkie znaczenie nieba w symbolice chrześcijańskiej, i to, że Bóg „mieszkający w niebiosach” z natury rzeczy musiał [...] pozostawać w najbliższej styczności ze słońcem, i to, że religia Chrystusa rozeszła się z krajów, gdzie w chwilach jej krzepnięcia rozkwitnął wybujały kwiat czci dla ubóstwionego słońca, i to, że jasna ta gwiazda stała się wyrazistym symbolem „prawdy bożej”¹⁷.

I już wracamy do wiersza. W Młodej Polsce, której wiernym synem pozostaje Emil Zegadłowicz, idee solaryzmu niebywale mocno związane były z chrystianizmem¹⁸. Jerzy Kwiatkowski zauważył, że solaryzacja chrześcijaństwa miała raczej charakter synkretyczny, niemniej zdarzały się też „czystsze” — jak napisał krytyk — jej przejawy¹⁹. Tę „czystość” zauważyć można było właśnie w stosowanej „metaforyce eucharystycznej”. Przepiszmy — za Kwiatkowskim — kilka cytatów²⁰:

prosto w słońce, co blaskiem przemożne
Dogasa w jasnych łunach, jak hostya najświętsza!

Henryk Zbierzchowski

¹⁷ Ibidem, s. 435.

¹⁸ Na temat młodopolskiego solaryzmu zob. gruntowne studium Jerzego KWIATKOWSKIEGO: *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*. W: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA. Kraków 1977, s. 231–325. Tutaj na s. 305–314 o związkach z chrystianizmem.

¹⁹ Ibidem, s. 305.

²⁰ Ibidem, s. 306.

Coraz jaśniej na wschodzie... Ze snu oszołomień
wstaje słońce i srebrne, by Hostya zawisa

Adam Stodor

O, jak świecą sosny!
Zbroczonymi ramiony
Wzniosły w zorzy czerwonej
Hostyę słońca nad krzyż leśny, zgarbiony...

Bronisława Ostrowska

Cała łąka się nagle w pas nisko skłoniła

Przed hostią białą,
Niby przed wschodzącego z mgieł słońca obliczem.

Leopold Staff

Słońce jako hostia (srebrna, szczerozłota czy biała) jest przedstawiane na wiele sposobów, również jako „słońca oblicze”, czyli — pewnie — jako twarz Boga²¹. „Słońce było emblematem Chrystusa” — przypomina w swoich rozważaniach o młodopolskim solaryzmie Kwiatkowski²². I tak też kończy się częśćka pierwsza ballady Zegadłowicza: przemienienie „nocy tej mrocznej” w „świt”, zła w dobro jest emblematyzacją słońca jako Chrystusa właśnie.

W części drugiej obraz ustąpił miejsca dźwiękowi. Jakież tu intensywne zgranie „harmonijnej pieśni” w „muzycznej gamie godzin”:

Muzyczna gamo godzin!
Harmonijna pieśni
poranków i południ,
zachodów i nocy —:

WSZYSTKIEGO —

[...]
jakże żywą dziś jesteś!

²¹ Na ten temat zob. K. Moszyński: *Kultura duchowa Słowian...*, s. 443.

²² J. Kwiatkowski: *Od katastrofizmu solarnego...*, s. 308.

wzmożoną!
 jak jasną! —
 [...]

Idę świetlaną drogą —
 — muzycznych gam dźwiękiem —

Gra wiosna!
 Gra na serca instrumencie —
 [...]

Gra serce!
 Grają lasy!
 Gra wiosenne rano!!

W częścce tej poeta może odwoływać się do psalmów („śpiewajmy Panu”) bądź do idei franciszkańskiej²³. Nie ma tu zresztą konfliktu: budzące się o świcie życie („wiosna”, „wiosenne rano”) i wszechogarniająca radość z powodu Słońca-Hostii — wprowadzają podmiot poznający w stan ekstazy. Słyszy — jak podobno św. Franciszek — muzykę niebios, wszystko gra w jego otoczeniu, i

W sadach pszczoły strącają białe kwiaty trześni
 Pod święte stopy mimo przechodzącej PIEŚNI...

„PRZYRODA ŚPIEWA / (nadmiarem szczęśliwa)” — napisze poeta.

Synestezyjny charakter ballady Zegadłowicza uwyrażnia się jeszcze dobitniej w częścce trzeciej. Tutaj „Wiosna! / Cudów cud!” objawia się w swojej pełni:

23 K. MOSZYŃSKI, pisząc o „wrażliwości estetycznej ludu”, zwraca uwagę na bardzo intensywne odczuwanie przez niego „piękna przyrody” (*Kultura ludowa Słowian*. T. 2: *Kultura duchowa*. Cz. 2. Wyd. 2. Warszawa 1968, s. 21—30). Wyraża się to m.in. w uznaniu za piękno śpiewu lasu (ptaków, drzew), a także słońca czy wiosny jako pory roku (s. 24—29). Można to powiązać wprost z wyznawaną przez Zegadłowicza ideą franciszkańską.

PEŁNĄ TARCZ SŁOŃCA BIORĘ NA MĄ TWARZ —
Olśnione oczy

patrzą

w szczęsne dziwa — —

[...]

— — PRZYRODA ŚPIEWA!

(nadmiarem szczęśliwa)

Z „olśnionymi oczyma”, w ekstazie; z twarzą słoneczną, rozpromienioną w Chrystusie; w „gamie godzin”, wypełnianych „harmonijną pieśnią”, „wiosennym ranem”; w owym „cudów cudzie” wreszcie — ujawnia się pełna radość życia: „nadmiarem szczęśliwa”. Wyakcentowane — wielkimi literami — słowa: „ZIEMIA ŚPIEWA”, „PRZYRODA ŚPIEWA” odsyłają nas — naturalnie — do ekspresjonistycznego, francuskańskiego światopoglądu poety. Zacytujmy po raz trzeci fragment z jego zapiski dziennikowej:

Po cóż doszukuję się jakiegokolwiek etyki poza poezją, która jest mową globu? W niej jest wszystko! Życie — ruch i — nic! Wszystko jest z ziemi! Słuchać jeno, słuchać i — usłyszeć! O, niepojęta szczęśliwości bytowania ziemskiego!

Czyż trzeba lepszej pointy?

O tym jest więc *Ballada o wietrze wiosennym*: o radości spotkania z „globem” i o możliwości wyrażenia „mową globu” tego spotkania.

Kiedy jednak pojawia się w poincie pytanie:

— — przecz serce moje — przecz ty jedno łkasz —

— — — — —

wtedy w tej — wielokrotnie szatowanej myślnikami — frazie ukrywa się bardzo czytelna aluzja do Jana Kochanowskiego: „Priecz z płaczem idziesz, Arpinie wymowny...”²⁴.

²⁴ J. KOCHANOWSKI: *Tren XVI*. W: IDEM: *Dzieła polskie*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Wyd. 7. Warszawa 1972, s. 612.

„Przec” („dlaczego”) było już archaizmem, kiedy Zegadłowicz pisał *Balladę...*, „jedno” („tylko”) — także. Odwołując się do tych słów, Zegadłowicz budował porozumienie między dwoma nieporównywalnymi światami: dawnym i jemu dostępnym. A także między doznaniem, które — w jego wyobrażeniu — nie były zmienne. I między zachwytem, który nie chce (bo niby dlaczego miałby) wyrzec się własnej naiwności, skoro świat zaskakuje nas stale tą samą, choć nie taką samą okolicznością bytu.

Po ekstazie, która jest radością z wiosny, przychodzi płacz egzystencji. Wiersz-zapowiedź „niepojętej szczęśliwości bytowania ziemskiego” milknął w ekstazie. „Życie: sen o mijaniu!” — pisał poeta. *Ballada o wietrze wiosennym* poprzedza *Balladę o wierzbach, pośród których przemknął duch matki*. Otwiera się na płacz.

Ale to inna kwestia.

Płacz i euforia

O dwóch wierszach śląskich Juliana Przybośia

Profesorowi Jerzemu Paszkowi

I

Julian Przyboś, „wychowanek [Tadeusza] Peipera”¹, bodaj lepiej od swego nauczyciela zrozumiał, na czym polega rola poety nowoczesnego w rzeczywistości literackiej xx wieku. W zasadzie obaj twórcy dążyli do tego samego, wiedzieli, że nie wystarczy tylko głosić idei poezji awangardowej, trzeba jeszcze dla nich zdobywać współwyznawców, a nadto walczyć z tymi, którzy zamknęli się w okowach sztuki starego typu. Przekonanie to było zresztą wspólne dla wszystkich nowatorów, określało strategię ich zachowań względem poetów i czytelników, strategię — tak je nazwijmy — heroldów, werbowników i żołnierzy. Peiper poza te strategię jednak nie wyszedł, Przyboś je przekroczył. Wcześniej zrozumiał, iż dążenie do nowych odkryć nie może być tożsame z przywiązaniem do własnych poglądów². Sztuka otwarta, poszukująca, zwró-

1 Określenie E. BALCERZANA: *Wstęp*. W: J. PRZYBOS: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. BALCERZAN. Wybór E. BALCERZAN, A. LEGEŻYŃSKA. Komentarze A. LEGEŻYŃSKA. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź 1989, s. XXVI.

2 Por. J. PRZYBOS: *Tezy*. „Pióro” 1938 nr 1, s. 14: „10. Spozregłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorie na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągnięciom”. To trudno osiągalne pismo zostało opublikowane w serii *Archiwum Literackie*. Kom. red. Z. GOLIŃSKI, J. MACIEJEWSKI, T. ULEWICZ. T. 24: *Źródła do*

cona ku nieokreślonemu ideałowi przyszłości, musi rodzić się w ruchu, w spięciu — jak powie poeta: „w wynikaniu”.

Ofensywa Przybosia od początku skierowana była w stronę tradycji poetyckiej i w stronę wiersza jako znaku tej tradycji. Wpierw, od połowy lat dwudziestych, miała charakter krzykliwy i w wyjątkowym stopniu cechowała ją apodyktyczność sądów. Walcząc z retoryką zastanej poezji, poeta sam jej ulegał. Ton jego wierszy programowych, a także ton polemik krytycznych opierał się na emocjach, on sam zaś ujawniał swój radykalizm i brak otwarcia na rzeczową dyskusję. Atakując poetów tradycyjalnych, na retorykę ich liryki odpowiadał retoryką skandalu, zamiast konkretnych zarzutów stawiał na szali swoje oburzenie, nie gardząc epitetami. Tak postąpił w *Chamułach poezji*³, *Prymitywizmie a twórczości ludowej*⁴, *Koniunkturze literackiej na Śląsku*⁵, *Liniach i gwarze*⁶, a więc w artykułach o odmiennej wprawdzie skali odniesień, w istocie rzeczy ostro i konsekwentnie kwestionujących różne modele poezji ekspresjonistycznej, głównie jednak „tradycję ludowo-folklorystyczną”⁷. Nie miejsce tutaj na szerszą eksplikację zagadnienia, było ono już zresztą kilkakrotnie przedmiotem historycznoliterackiego namysłu.

Przyboś zanegował tradycję jako system norm i reguł, ocalił natomiast z niej te fragmenty, które są innowacją metryczną i stylistyczną. Zauważmy, że z tego właśnie powodu występował on przeciwko ekspresjonistom i skamandrytom. Przeciw pierwszym dlatego, że język ich sztuki był synkretycznym wyborem ofert z istniejących już propozycji artystycznych;

dziejów awangardy. Oprac. T. KŁAK. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1981, odnośny cytat na s. 198.

3 „Zwrotnica” 1926, nr 7.

4 „Zaranie Śląskie” 1929, nr 2.

5 „Zaranie Śląskie” 1930, nr 2.

6 „Zaranie Śląskie” 1938, nr 3.

7 Określenie Tadeusza KŁAKA z jego szkicu *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 85.

przeciw drugim dlatego natomiast, że instalowali oni w świadomości literackiej okresu systemy już dobrze skodyfikowane, stare, dziewiętnastowieczne. „A któż jest wrogiem awangardy? Sztuka stara” — napisał Przyboś w *Sensie poetyckim*⁸. I właśnie ta „sztuka stara”, „passeistyczna”, nie poszukująca, lecz eksploatująca dawne złoża ekspresji językowej, była — zdaniem poety — największym zagrożeniem liryki XX wieku.

Programowa zgoda na innowacyjność wiersza prowadziła Przybosia ku przestrzeniom wiersza niesystemowego. Dwudziestolecie międzywojenne znało wiersze systemowe i nieregularne, Przyboś — za Peiperem — obydwie propozycje odrzucił. Dla niego wiersz był tworem jednostkowym, by tak rzec: „jednokrotnego użycia”, a zatem w swej strukturze składniowej, intonacyjnej i graficznej powinien objawiać się wyłącznie jako system napięć międzysłownych, a nie system uprzednich reguł⁹. Zapis wersyfikacyjny jest ważną wskazówką dla interpretatora, służą mu w jednakowym stopniu kontrasty wersowe i znaki interpunkcyjne. Samodzielność wiersza (jego inwariantna struktura) jest tym samym wkładem nowej myśli, opcją w kierunku niekonwencjonalnych wypowiedzi artystycznych i niekonwencjonalnych artykulacji głosowych.

Niezwykłą dbałość przykładął poeta do języka poetyckiego. Hasło: „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów”, nakładało na niego wielką dyscyplinę języka, odrzucenie zarówno idiomu konwencjonalnego, jak i kolokwialnego. Potęgowanie znaczeń miało zachodzić między związkami semantycznymi słów, poetyckość ujawniać się powinna była w „międzysłowniu”, przez metaforę i elipsę. Wiersz jako twór

8 J. PRZYBOŚ: *O pojęciu „awangardy”*. W: IDEM: *Sens poetycki*. T. 2. Wyd. 2, powiększone. Kraków 1967, s. 8.

9 „Nie słowo, lecz **międzysłowie** jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie”. J. PRZYBOŚ: *Przygody awangardy*. W: IDEM: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 75.

nieskodyfikowany, ukazujący swoją jedyność w kombinacjach leksykalnych („każdy wyraz musi być przemieniony”¹⁰), natomiast swoją wartość w potencjalnych napięciach owych kombinacji — był w konsekwencji kotwiczeniem nowych koncepcji formalnych w świadomości literackiej okresu oraz radykalną rewizją dokonań tradycji.

Przyboś stawiał w ten sposób tezę, że wiersz jest strukturą historycznie zmienną („Człowiek się zmienia wraz ze zmianą stosunków społecznych, a wraz ze zmianą pojęć człowieka o świecie — zmienia się i sztuka”¹¹) i że nowe realizacje zawsze będą respektowały inny rodzaj piękna („Co było piękne wczoraj, nie jest już piękne dzisiaj, bo piękno jest produktem ustawicznej twórczości, a twórczość odkrywaniem dotychczas nie znanego piękna w tym, co nie objęte twórczością uchodziło za obojętne estetycznie lub brzydkie”¹²).

II

Pamiętając o tym, co tu powiedziano — w dużym skrócie, naturalnie, i w wyborze — na temat poetyckiego światopoglądu Juliana Przybosia, warto cofnąć się na początek lat trzydziestych XX wieku, do „cieszyńskiego okresu” jego twórczości, a ściślej mówiąc — do jego dwóch „wierszy śląskich”¹³. Nie są to utwory „z lektur”, rzadko bywają wymieniane w zestawie tekstów reprezentatywnych zarówno dla Awangardy Kra-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. PRZYBOS: *O pojęciu „awangardy”*..., s. 9.

¹² Ibidem, s. 11.

¹³ Wiersze cytuję wg edycji: J. PRZYBOS: *Pisma zebrane*. Oprac. R. SKRĘT. Przedmowa J. KWIATKOWSKI. T. 1: *Utwory poetyckie*. Kraków 1984, s. 125 (*Nad Śląskiem*) i 128–129 (*Król-Huta — Wisła*). Dalej skrót PZ, cyfra po nim odsyła do odpowiedniej strony tego wydania. Historia wiersza *Król-Huta — Wisła* jest dosyć skomplikowana, zachował się on w dwóch odmiennych autografach i był drukowany w różnych wersjach (por. PZ 489–490). Przywołując tutaj zapis utworu, jaki zaaprobował sam poeta (J. PRZYBOS: *Utwory poetyckie. Zbiór*. Warszawa 1971, s. 77–78), będę także odwoływał się do wcześniejszych jego wariantów.

kowskiej, jak i samego twórcy. Wszelako właśnie dlatego, że są takie, warto im się przyjrzeć. Pisali już o nich Zdzisław Hierowski, Krystyna Heska-Kwaśniewicz i Tadeusz Kłak. Zwracali oni uwagę na uobecniony w nich wątek krajobrazowy oraz dojmującą tonację pesymistyczną, dowodzili związku tych utworów z innymi wierszami autora *Oburącz*, opublikowanymi na łamach „Zarania Śląskiego”. Te prace należą do odczytań kanonicznych¹⁴.

Warto może zwrócić uwagę na coś jeszcze — na obrazowanie, jakże ważne dla sztuki poetyckiej Przybosia. Obrazowanie, bez którego po prostu nie ma poezji. Szkic ten powstał z taką właśnie intencją i, nie negując odczytań wcześniejszych, pokorny wobec ich przenikliwych ustaleń, skupiał się będzie wyłącznie na wyobraźni twórcy, w której sens słowa zderzał się z trudną wyrażalnością obrazu.

III

W liście do Tadeusza Kłaka Julian Przyboś napisał, że jego wiersze śląskie

powstały [...] z najsmutniejszych przeżyć. Były to czasy bezrobocia i do moich drzwi pukali w Cieszynie zwolnieni z pracy górnicy z G[órnego] Śląska¹⁵.

¹⁴ Por. Z. HIEROWSKI: *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*. Katowice 1969, s. 288–289; K. HESKA-KWAŚNIEWICZ: *Śląskie lata i wiersze Juliana Przybosia*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 5. Red. T. BUJNICKI, I. OPACKI. Katowice 1977; K. HESKA-KWAŚNIEWICZ: *Śląskie archiwalia Juliana Przybosia*. „Prace Historycznoliterackie”. T. 11. Red. T. BUJNICKI, Z.J. NOWAK. Katowice 1978; K. HESKA-KWAŚNIEWICZ: „Śląsk widzę i słyszę zarazem”. W *dwudziestą piątą rocznicę śmierci Juliana Przybosia*. W: *Julian Przyboś po latach. Ogólnopolska Sesja Literacka w 25. rocznicę śmierci*. [Red. T. KIJONKA]. Katowice—Cieszyn 1995, s. 7–9 [nlb.]; T. KŁAK: „Siatka innej geografii”. (O cieszyńskim okresie twórczości Juliana Przybosia). W: IDEM: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 26–57.

¹⁵ T. KŁAK: „Siatka innej geografii”..., s. 53–54.

Nad Śląskiem oraz *Król-Huta—Wisła* to wiersze o czym innym. I jeżeli cytat z listu do Tadeusza Kłaka ma wybrzmieć dokładnie, to powinniśmy go odnieść tylko do pierwszego z wymienionych tutaj tytułów¹⁶. Wiersza o oskarżycielskiej pasji.

Spółeczny kontekst został w nim zresztą uwyrażniony możliwie wiernie. W wierszu *Nad Śląskiem* pojawia się więc „nędzarze wgrzebani w hałdę”, a mur fabryczny będzie „murem więzienia”, odgradzającym („ocierniającym”) tych, którzy mają pracę, od tych, którzy zostali jej pozbawieni. Ludzkie współczucie nakłada się tu jednak na coś innego, mianowicie na ową panoramę biedy, którą wyznacza przemysłowy krajobraz. A jest to krajobraz zarówno niebiański, jak i piekielny:

Pochłonie to wszystko jak dym pamięć smutkożerna:

Nędzarze wgrzebani w hałdę, spaloną ojczyznę,
mur więzienia, który odłamkami szkła
ocierniał,
huk hut, czarny hymn
niemoty —

Idąc,
na czarne — płomienne nakładając tła,
siebie na słońcu odcisnę.

— I długo ginie poharńbiony widok
na krzyż wieży kościelnej wbity.

A wzbija się z kominów podszeptem czerwieni,
obłokiem nad głową,
purpurą i złotem
chorał:

Bezszalestem świetlistych skrzydeł od szczytu do szczytu
rozsunęło się słowo:

¹⁶ Wiersz pochodzi z tomu *Równanie serca* (1938), został datowany przez poetę na rok 1931. Por. PZ 487—488.

Jestem!

Nad Śląskiem luna wieczorna.

Wiersz zaczyna się przestrogą („pochłonie to”), później homeryckim epitetem oksymoronicznym („pamięć smutkożerna”).

Dym nie pochłania, lecz się rozprasza. Pochłania ogień, a jego wynikiem jest dym. Przyboś stosuje tu metonimię: to, co jest rezultatem pracy — wysuwa się na plan pierwszy, cała praca umysłu (wynikania) należy do czytelnika. Jeżeli więc „dym” pochłonie „to wszystko”, to znaczy, że rozproszy „to wszystko”, co pochłonie ogień. A rozproszy i pochłonie jak pamięć, która żywi się „wszystkim”, jest „wszystkożerna”, nie dba o porządek szczegółu ani porządek chronologii. Wreszcie — o „to”.

Czym jest: „to”? W potocznym i kolokwialnym zwrocie wskazujący i nieokreślony zaimek „to” pełni wiele funkcji. Najważniejszą z nich jest komunikacyjne porozumienie, wspólny dla nadawcy i odbiorcy desygnat przekazu. „To”, wskutek swej „nieokreśloności”, w istocie rzeczy jest realne i konkretne. Partnerzy dialogu nie potrzebują dodatkowych uściśleń. I tak jest tutaj. „To” — zrazu niejasne — okazuje się znakiem identyfikacji.

Jest pierwszym ważnym słówkiem w tym wierszu. „To” identyfikuje ze „wszystkim”, a więc z tym, co znajduje się w zasięgu oczu. Czym jest „wszystko”? Przyboś — poeta społecznej pasji — nie sięga do rezerwuaru retoryki, z której można by wyprowadzić całą oskarżycielską treść. Nie jest poetą pokroju Broniewskiego, w tym samym czasie mniej więcej piszącego wiersze rewolucyjne. Przyboś sięga po obraz, który jest jednocześnie „tym” i „wszystkim”, tj. konkretem niepodatnym na zmianę, odnoszącym się do jednego miejsca, jednej sytuacji społecznej, jednego czasu. Oto ten obraz:

Nędzarze wgrzebani w hałdę, spaloną ojczyznę,
mur więzienia, który odłamkami szkła

ocierniał,
huk hut, czarny hymn
niemoty —

Zauważmy, że ma on charakter nominatywny. Jest realistyczny i — powiemy słowami Peipera — pseudonimiczny. Jego nominatywność wyraża się w toku sprawozdania, jego pseudonimiczność — w metaforycznej peryfrazie, eufonologii poetyckiej i podwojonym metaforycznym epitecie. Ważna jest ta nominatywność obrazu, następującego po kaznodziejskiej przestrodze wersu pierwszego. Składnia domaga się właściwej rekcji. Po wersie pierwszym, drugi — przedzielony interlinią — powinien brzmieć tak: „Nędzarzy wgrzebanych w hałdę” itd. Tak napisałby poeta respektujący porządek składni (więc tradycji). Ale nie Przyboś.

Złamanie rekcji służy procesowi wynikania. Rozdzielająca pierwszy wers od pozostałych skupień wiersza interlinia ma charakter wielkiej pauzy. Wbrew interpunkcji (wers pierwszy zamyka się dwukropkiem), po retorycznej introdukcji nie następuje wyliczenie, lecz całkowicie nowy obraz. Poetycka narracja złamana zostaje teatralną (sceniczną) lub filmową pauzą. Zmiana tonu jest zmianą sceny (planu). Retor wywołuje dwa obrazy.

Pierwszy jest tym, który dostrzegł obserwator. To, co się widzi, i to, co przedstawia się jako widzialne, musi zakorzenić się w świecie realnym. Najpierw zatem są pokazani „nędzarze wgrzebani w hałdę”. W krajobrazie górniczej biedy jest to obraz zwyczajny, pospolity, mało kogo obchodzący. Poeta go uwzniośla: „hałda” staje się w jego oczach „spaloną ojczyzną”. Ale i to uwznioślenie jest także realistyczne. Hałda, nieużytek, przemysłowy śmietnik — rzeczywiście — jest spaloną/palącą się/dymiącą pozostałością po tym, co wartościowe. Dlatego nie słowo „spalony”, lecz „ojczyzna” (ojcowizna) ma tu znaczenie główne.

Ojczyzna/ojcowizna — to, z czego wychodzimy i do czego jesteśmy przyrośnięci, zyskuje w wierszu Przybosia sankcję

etyczną. „Nędzarze” są „wgrzebani w hałdę” realistycznie i symbolicznie — żyją z niej i na niej; są przywiązani do hałdy jak do ojczyzny/ojcowizny. Jest ich ziemią rodzinną i ich przekleństwem.

I więzieniem. Utożsamienie hałdy z więzieniem przybrało charakter chrystianiczny. Jak Chrystus ubrany w cierniową koronę pozostaje wierny do końca swojemu ludowi, tak hałda „ocierniona odłamkami szkła” pozostaje wierna swym „nędzaczom”. Jest rzeczywistym więzieniem, z którego nie mogą się wydobyć. Jak jest etycznym więzieniem podjęta przez Chrystusa decyzja o odkupieniu win swojego ludu.

Na tym tle — obserwatora — rola poety ulega znaczącej przemianie (i to jest obraz drugi). Nie jest on kimś z zewnątrz, podpatrującym cudze nieszczęście. Utożsamia się z obserwowaną sytuacją. **Wnika** w nią:

Idąc
na czarne — płomienne nakładając tła,
siebie na słońcu odcisnę.

Piekielny pejzaż — owa hałda, „mur więzienia” — wtłacza w siebie obserwatora. *Infernum* nie zna wykluczeń. Ten, który idzie obok *infernum*, odbija się jak plama na słońcu. Fantastyczny obraz: ogniście dymy hut, ogniecie zachodzące słońce, czarna hałda kopalniana, grzebiący w czarnej ziemi czarni ludzie... i on — ten, dla którego to wszystko jest pejzażem piekielnym! Nie ma chyba w poezji polskiej XX wieku równie wyrazistego obrazu...

A to jeszcze nie koniec. Jeszcze bowiem jest kaznodziejska fraza:

— I długo ginie poharńbiony widok
na krzyż wieży kościelnej wbity.

Fraza oskarżycielska. Społecznie ostra. Wymierzona przeciwko Kościołowi, który nie widzi (ów „widok”!) „poharńbie-

nia” nędzarzy. Krzyż na kościele (symbolu wspólnoty) nie jest krzyżem „nędzarzy”, nijak się ma do „ociernionej” hałdy. Dlatego „długo ginie”. I mocniej jeszcze: pohańbienie nędzarzy jest wbite na krzyż wieży kościelnej. Jest ponowieniem sytuacji sprzed stuleci, choć w innym krajobrazie.

Czy jest bardziej radykalny wiersz w dorobku Juliana Przybosia? Taka nieretoryczna, choć retoryczna, pasja oskarżycielska rzadko wychodziła spod jego pióra. Dramat społecznego dna (jak mówili pozytywiści) musiał się jednak oblec w realną treść w wierszu poety, od początku czującego społecznie. I w co się przyoblekł? W ostrą krytykę nędzy ludzkiej i społecznej roli Kościoła.

Kiedy więc pojawi się ta konstatacja:

Bezszalestem świetlistych skrzydeł od szczytu do szczytu
rozsunęło się słowo:
Jestem!

to już rozumiemy, że analogia do Chrystusa nie została przywołana przypadkiem. Słowo „jest” odsyła nas do głównej wykładni chrystologii: „Jezus jest Chrystus — Syn Boży”. W wierszu Przybosia przekłada się to tak: w cichym, bezszalestnym momencie zwykłości, w dniu powszednim, kiedy jedni grzebią w ziemi, by znaleźć coś do życia, a inni — idąc — obserwują to i przechodzą mimo; w tym dniu, kiedy milczą kościoły, nie zważając na pohańbienie swego wiernego ludu, dokonuje się prawdziwe, po raz kolejny, na nowo, **ujawnienie** ofiary. „Jestem” to „słowo”, które „rozsunęło się”, czyli zostało objawione jak Marii Pannie, uwidocznili się za sprawą anielskiej obecności.

„Jestem” (z wami) to niewątpliwie pogłos kościelnego „Bóg z tobą”. I owego zapewnienia Jahwe, że będzie ze swoim ludem po wsze czasy (Gen 19, 3—6). Kiedy zatem pojawi się ostatni wers w utworze Przybosia:

Nad Śląskiem luna wieczorna.

będzie on przywołaniem łuny z konania Chrystusowego, burzą, która się wtedy rozpętała, świadectwem łzy Boga, spadającej na umęczone ciało. I piekła, które się nie skończy w doczesnym życiu.

Julian Przyboś nie był poetą religijnym. Był materialistą. Odwołując się do sytuacji biblijnej, choć pisał wiersz o nędzy śląskiej lat trzydziestych, chciał zderzyć dwie analogiczne sytuacje **opuszczenia**, będącego w zasięgu naszego wzroku. Zatem — i naszej **interwencji**. Dlatego ten wiersz jest tak przejmujący.

Nie niesie on z sobą żadnego większego radykalizmu społecznego niż ten, jaki panował w czasie wielkiego kryzysu. Ale poraża smutkiem, którym poezja tego czasu była przepełniona.

Dodajmy wszakże: wiersz *Nad Śląskiem* żywi się nie tylko smutkiem, jest wierszem-smutkiem o rzeczywistości nieuchronnie skazanej na zatrącenie w pamięci. Tadeusz Kłak napisał:

Jest to obraz o całkowicie ujemnej tonacji, o pesymistycznej wymowie. Pojawia się tu motyw zamknięcia, słowo „ocierniał” służy heroizacji zbiorowego podmiotu dzięki aluzji do korony cierniowej Chrystusa, wskazuje też na jego postawę męczeńską. Hukowi huty przeciwstawia się milczenie „czarnego dymu”. Czy to obraz unoszącego się dymu, przypominającego żałobną flagę? W każdym razie obraz ten sugeruje uczucie żałoby i smutku, a także — być może — milczącego cierpienia. [...] Jest to obraz podwójnej udręki: bohaterów, których dotyczy, i bohatera, którego głos w tym wierszu słyszymy¹⁷.

IV

Król-Huta — *Wiśła* przypomina inne utwory Juliana Przybosia z tomu *Oburącz i Równanie serca*. Przypomina, lecz doświad-

17 T. KŁAK: „*Siatka innej geografii*”..., s. 52—53.

czenie w tamtych wierszach zawarte tutaj ukonkretnia (przez toponimie) i nadaje mu znak szczególny. Człowieczy.

Dzień za dniem — w ramionach żelaza.
Tygodnie — na stalowych żebrach.
Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,
zawieszeni u wykutej
góry
z metalu,
z której
na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —
— metalowcy z Król-Huty.

Tę niedzielę zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościgłą,
dalej, dalej, na wycieczce,
na zielonych polach,
rozchylanych parowozem wzdłuż toru,
jedźmy śpiesznie
wytwarzać!

Oto:
jak za jaskółką,
śmiga sama linia lotu:
drut telegraficzny:
polot,
stukot zbija szybko słupy w gęsty parkan.

Gromado do gromady! Z serc na serce,
z ulic na miedze,
ze stalowych sprzęgieł,
po gałąź
w pędzie się nasuń!

Uświęconą kół błyskiem
wielorękę,
od motorów
wartką,
spaloną na węgiel,

całą,
podajesz wiatrom.

Słońce, odkurzone z dymu — tak blisko,
że twarz można do niego przytulić,
powietrza

 płucom jodły nachwiały!

Śród was, ręką od pióra
skrzydlatą
wylatując za okno, domysłam:
to góra
z lasu?
— Spójrzycie:
Wisła!

Nie jest to pewnie wiersz arcydziełny, nadmierne zaufanie do elipsy w poetyckim obrazowaniu nie służy jego dobrej komunikatywności. Nie jest trudny w odbiorze, ma parę świetnych obrazów, lecz prędzej robi wrażenie notatki lirycznej niż skończonej całości. Zdzisław Hierowski pisał, że

stanowi on jakby programową realizację tez Przybosia, dotyczących możliwości i kierunków rozwojowych poezji na Śląsku, a będąc klasyczną realizacją jego ówczesnej poetyki, jest zarazem najlepszym przykładem tego, jak poeta widział Śląsk, z jakich elementów budował jego poetycki obraz¹⁸.

Hierowski czyta Przybosia przez pryzmat jego filipik skierowanych przeciwko poetyckiej amatorszczyźnie oraz mozolnie wykuwanej przezeń teorii poezji i języka poetyckiego. Bardzo słusznie. Ale co nam to mówi o wierszu? Niewiele lub nic zgoła. Lepiej, choć równie oględnie, pisał Tadeusz Kłak:

Otrzymaliśmy tu [w części pierwszej — M.K.] syntetyczny obraz robotniczej zbiorowości, jej „przypisania” do warszta-

18 Z. HIEROWSKI: *Życie literackie na Śląsku...*, s. 289.

tu pracy, zamkniętej przez spersonifikowane realia przemysłowego pejzażu. Pozostała część utworu opiera się na wizji odmiennej, przeciwstawnej. Niedzielny wyjazd hutników do Wisły ujęty został jako obraz pełen niecierpliwej radości oraz oczekiwania nowych wzruszeń i wrażeń. Pojawiają się wyrażenia takie jak „niedziela [...] wyczekana”, motyw lotu, pędu (z wykorzystaniem obrazu jaskółki). Jeśli tu i ówdzie pojawiają się wizje pejzażu przemysłowego, to pełnią tu inną funkcję: „wielorękę, / od motorów / wartką, / spaloną na węgiel, / całą, podajesz wiatrom”¹⁹.

Prawda. Lecz siła wiersza zaczyna się od pierwszego obrazu. Tutaj — mocno uwypuklonego.

Najpierw mamy do czynienia z upływem czasu, jego monotonią: „dzień za dniem”. Ale zaraz potem — ze skonkretyzowaniem bardzo silnym, który ten upływ i tę monotonię podkreśla, nadając im niezwykle kształt. Czas jest zamknięty „w ramionach żelaza”. I monotonia ma taki sam „uściskowy” charakter. Upływający czas, którego nie można zatrzymać, oszukać, spowolnić, zaciska się na podmiocie mówiącym. Monotonnie odmierza swój rytm.

Tak się zaczyna ten wiersz. I zaraz zostaje dopełniona sytuacja liryczna: „Tygodnie — na stalowych żebrach”. Znow — najpierw — czas, monotonia, ale już „żelazne ramiona” osadzone zostały na „stalowych żebrach”. Żelazo, stal — nie chodzi tutaj o precyzję wysłowień z zakresu technologii metali. Chodzi o to, że w owym dwuwierszu zwrotki pierwszej zderzone zostały dwie przeciwstawne siły: nieuchwytny czas i namacalne żelazo. I że określają one sytuację bohatera lirycznego. Tego bohatera, który zostaje dopiero teraz — przez wynikanie — dookreślony:

Dzień za dniem — w ramionach żelaza.

Tygodnie — na stalowych żebrach.

Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,
zawieszeni u wykutej

19 T. KŁAK: „Siatka innej geografii”..., s. 54.

góry
z metalu,
z której
na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —
— metalowcy z Król-Huty.

Są tu dwa rodzaje wynikania. Pierwszy jest temporalny (to zobaczyliśmy), drugi opiera się na połączeniu czasu i pracy. „Metalowcy z Król-Huty” są „zamurowani w wypalonym roku”; pracując przez rok cały, „wypalają się” jak „cegły” w rzeczywistości huty i są w tej ceglanej hucie — po prostu — „zamurowani”, pozbawieni wolności od pracy. Są także „zawieszeni” (przykuci niejako stalowymi linami) „u wykutej / góry / z metalu”; wykutej przez siebie, naturalnie. Tutaj zaczyna się proces drugiego wynikania: niewolnicy okrutnej pracy, zamurowani w ceglach, przykuci do żelaza, odrywają się z miejsca swojej niewoli dzięki swej pracy:

na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —

I już nie ma pracy, nie ma mozołu, utrapienia i zamknięcia. Żelazo oderwało się od pracy, od ludzkiego sprzęgu sił, przestało być produktem technicznym, stało się środkiem radosnego wyzwolenia. Żelazo bezimienne, „na szynach z ludzkich ramion wybiegłych”, zmieniło się w „pociąg”.

Jest wolna niedziela, czas odpoczynku:

Tę niedzielę zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościsłą,
dalej, dalej, na wycieczce,
na zielonych polach,
rozchylanych parowozem wzdłuż toru,
jedźmy śpiesznie
wytwarzać!

W innej wersji tego wiesza, wydrukowanej na łamach „Zarania Śląskiego”, ta strofoida wyglądała tak:

Te niedzielę, zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościgłą
— po zielonych polach
rozchylanych parowozem wzdłuż toru
wytarzać!

Lepiej. W wersji ostatecznie zaaprobowanej przez Przyboś znikła eliptyczność, która dawała większe pole wyobraźni. Wersja kanoniczna jest retoryczna, w toku powtórzeniowym („dalej, dalej [...] / jedźmy spiesznie”) ma charakter opisowy; wersja z „Zarania Śląskiego” jest zdynamizowana, odsyła wprost do radości, jako stanu emocjonalnego. W wersji kanonicznej „niedzielę” — „dościgłą”, „wyczekaną” — trzeba „na zielonych polach” — „wytwarzać”, czyli uczynić „niedzielą” właśnie. W wersji z „Zarania Śląskiego” tę samą „niedzielę” trzeba „**po** zielonych polach” — „wytarzać”. Ten *infinite* jest znakomitszy w swoim generalnym wysłowieniu niż jego ostateczny zamiennik.

„Wytarzać niedzielę” — jakaż wielość znaczeń skrywa się w tym metaforycznym kolokwializmie! Słowo „wytarzać” jest synonimem radości bezgranicznej, ukrywa w sobie całą intensywność animalnych doznań. Ale w tym obrazie są dwa punkty nacisku, dwa słowa ważne: najpierw „niedziela”, później „wytarzać”.

„Niedziela” odsyła do czasu, który wyzwolił się z monotonii pracy. „Zmykać z kół obrotu” — jakież to sugestywne przekształcenie potocznego „być w kołowrocie”, czyli w nieustającym zobowiązaniu do pracy. Słowo „zmykać” ma w sobie potencję beztroskiej ucieczki, oderwania się, wyzwolenia. Ta „wyczekana, po roku dościgła” chwila — „niedziela” — jest więc czasem wyzwolenia. Banalne? Zapewne takie byłoby, gdyby Przyboś nie odwołał się do „metaforycznej” tautologii. Kładąc nacisk w poetyckim obrazie i na drugie słowo — „wytarzać” — nie tylko przywołuje biblijne zielone

niwy, pastwiska czy łąki z *Psalmu* 23., lecz także wzmacnia je doświadczeniem ludzkim. „Zielone pola” są „rozchylane parowozem wzdłuż toru”, natura jest ujarzmiana przez cywilizację. Jak rozchylamy trawy i zboża ręką, tak pola są rozchylane torami. Bardzo piękny obraz, prawda?

Niedziela nie ma więc wymiaru święta religijnego, należy do czasu ludzkiego. Jest „wytwarzana”, „zmyka z kół obrotu”, czyli nie mieści się w porządku roku (liturgicznego, wegetatywnego), ma w sobie tę moc staropolskiego „nie dziela”, czyli bez pracy, poza pracą, ponad czynnością aktywnego udziału w jakimkolwiek praktycznym uczestnictwie. „Wyczekana” tak, że można ją „wytarzać”. O, jakież to nadzwyczaj proste, ludzkie, pragnienie szczęścia.

W następnym obrazie Julian Przyboś przenosi nas w inną rzeczywistość poetyckiego oglądu. Wyzwoleni z huty, radośni z dnia wolnego, robotnicy patrzą przez okno. Co widzą?

Oto:
jak za jaskółką,
śmiga sama linia lotu:
druć telegraficzny:
polot,
stukot zbija szybko słupy w gęsty parkan.

Takie samo wynikanie obrazu: najpierw widzimy jaskółkę, to, co najdrobniejsze, a następnie otwieramy swoje spojrzenie na przestrzeń. Jaskółka i drut telegraficzny, wątłe ciało ptaszka i wbudowana w przestrzeń natury sieć słupów, na których liniach przysiadają jaskółki. Z drobnej istoty na rzeczywistość techniki — „polot”. To wynikanie jest wyraźne odwołaniem do Peiperowskiej zasady psychologicznego i epistemologicznego „rozkwitania”. Najpierw poznajemy szczegół, a potem całość. Jaskółka, słupy telegraficzne, które „stukot zbija szybko [...] w gęsty parkan”... Wszystko zostało tu z sobą połączone: natura i kultura, widzenie naiwne z widzeniem awangardowym.

A potem:

Gromado do gromady! Z serc na serce,
z ulic na miedze,
ze stalowych sprzęgieł,
po gałąź
w pędzie się nasuń!

W wariancie z „Zarania Śląskiego” nie rozkaznikowo, lecz przestrzennie, poeta włączył do obrazu to, co **także** uczestniczy „w pędzie”:

Gromada do gromady! Od wozu do wozu,
z serc na serce,
ze stalowych do stalowych
sprzęgieł
w pędzie się nasuń!

To obraz po wyjściu z pociągu. Jakież realistyczny obrazek: tłum robotników, wyległy z kolejowych wagonów, rzuca się w rustykalną rzeczywistość — „od wozu do wozu”, by innym środkiem lokomocji doświadczyć tego, czego już doświadczył przez okna wagonów. Natury wsi doświadcza jednak tak samo, jak kultury miasta: „z serc na serce”. Z pragnienia na doznanie!

Przyboś bardzo dokładnie konstruuje poetycki obraz. W rzeczywistość natury włącza rzeczywistość techniki. Owe „stalowe sprzęgła” z huty przeniesione do „stalowych sprzęgieł” wozu konnego — znów w porządku wynikania — sprawiają wielkie wrażenie. Tak działa wyobraźnia filmowa: jakby poeta stosował szwenki, szybki montaż z przebiegiem obrazów, albo nakładanie się jednego obrazu na drugi. I tylko owo: „w pędzie się nasuń”, kontaminuje zarówno pęd pociągu, pęd wozu, jak i ludzkie oraz animalne (odnoszące się do zawołania do konia) „nasuwanie się”, więc przestąpienie z jednego miejsca na drugie. Tutaj ta kontaminacja ma charakter metaforyczny.

Kolejny obraz wiersza odwołuje się zatem do tego, co jest konsekwencją kontaminacji. Zmiana przestrzeni — z miejskiej

na wiejską, z przemysłowej na nieskażoną wołą ludzkiego umysłu — odbija się w efekcie na samej przestrzeni i na podmiocie. Kiedy Przyboś napisze:

Słońce, odkurzone z dymu — tak blisko,
że twarz można do niego przytulić,
powietrza
płucom jodły nachwiał!

to w tym poetyckim obrazie zamyka dwa doświadczenia oglądu: najpierw zmiany krajobrazu, a następnie wtopienia się weń podmiotu poznającego. Słońce, którego barwy nie widać na przemysłowym Śląsku, w Królewskiej Hucie, tutaj zostaje „odkurzone z dymu” i jest „tak blisko, / że twarz można do niego przytulić”. Podobnie powietrze, jakim nie da się oddychać tam, gdzie się mieszka, tutaj — w Wiśle — zda się, że same jodły nawiewają je płucom! Nawiewają „nachwianiem” gałęzi. W tym obrazie tyle znaczeń, otwierających się na euforyczną radość. Czy ktokolwiek inny w poezji polskiej potrafił zawrzeć w doświadczeniu czułości — twarz i słońce, powietrze i oddech?

Kiedy więc poeta — nie po raz pierwszy i nie ostatni — zastosuje tę samą regułę poetycką, chwyt retoryczny — „domyślenia”, jak tutaj, czy „zoczenia”, jak w *Lipcu*:

Śród was, ręką od pióra
skrzydlatą
wylatując za okno, domysłam:
to góra
z lasu?
— Spójrzycie:
Wiśła!

a więc, kiedy przeniesie doświadczenie oglądu w obręb sztuki tworzenia, to oczywiście się stanie, że jego wiersz musi się zamknąć w jasno zwerbalizowanym programie poetyckim.

W swoim wierszu Przyboś zmierzył się z doświadczeniem pracy i wyzwolenia od pracy możliwie najlepiej, jak mógł. *Król-Huta — Wisła* ma w sobie tę samą „bulionowość” wiersza *Lipiec*, o jakiej mówił Karol Irzykowski²⁰. A jednak w tym, na swój sposób niezwykle, utworze zawiera się przeczucie poetyckiej pewności, którą później zawrze poeta w przekonaniu, że wiersz ma być tym, czym być powinien, i nie ma realizować tematu, nawet najbardziej ważnego, lecz stać się nim samym. Jak to wyraził w książce o Mickiewiczu: wiersz nie ma traktować o płaczu, ale być wierszem-płaczem!²¹

V

Julian Przyboś poświęcił Górnemu Śląskowi tylko dwa poetyckie spojrzenia. *Nad Śląskiem* oraz *Król-Huta — Wisła* są wierszami o dwóch odmiennych rzeczywistościach: świecie braku pracy i nędzy oraz świecie pracy i wypoczynku. Każdorazowo zmienia się tonacja tekstów. Wiersz-smutek odwołuje się do planu wertykalnego, dlatego obrazowanie poetyckie opiera się na metaforze kontrastów, ewokuje nastrój przygnębienia. Wiersz-euforia zanurzony jest w metaforze radości; czasowniki typu: „wybiec”, „oderwać”, „zmykać”, „wyt(w)arzać”, „śmigać”, oraz połączenia typu: „uświęcona kół błyskiem / wieloręka” czy „ręka od pióra / skrzydlata”, przypominają bardziej znane utwory Przybośa: *Porwany przez przenośnię* i *Lipiec*. Wiersze o radości pracy i radości wakacji.

Jakże ważnego znaczenia nabiera eksklamacja ostatnia w utworze *Król-Huta — Wisła*: „— Spójrzycie: / Wisła!”, eksklamacja w każdym ze znaków doniosła. Najpierw pauza, później rozkaznik, następnie dwukropek otwierający także

²⁰ K. IRZYKOWSKI: *Mgły na Parnasie. (Odczyt radiowy)*. W: IDEM: *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. Oprac. Z. GÓRZYNA. Inf. bibliogr. B. WIN-KŁOWA. Kraków 1976, s. 403 (seria: *Pisma*. Red. A. LAM).

²¹ Por. J. PRZYBOS: *Wiersz-płacz*. W: IDEM: *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 3. powiększone. Warszawa 1965.

na pauzę, wreszcie nazwa miejscowa wzmocniona wykrzyknikiem.

Nie o słówko „Spojrzyjcie” tutaj chodzi, lecz o słowo „Wiśła”. Odniesienie do małej górskiej miejscowości, z której bierze swój początek królewska rzeka, to także — *implicite* — odwołanie do „zakurzonego” na początku lat trzydziestych xx wieku optymistycznego światopoglądu Przybosa uznającego pracę za kolektywne szczęście.

Norma Dnia i Pasja Nocy

Glosa do symboliki poetyckiej

Tadeusza Sułkowskiego

I

Czytając wiersze Tadeusza Sułkowskiego, łatwo można ulec mylnym identyfikacjom. Poeta został już przyporządkowany do jednego z dominujących nurtów dwudziestowiecznej liryki polskiej, jakim jest klasycyzm, bez większych też oporów daje się klasyfikować w moralistycznym odłamie tej liryki (tak zresztą o nim pisano)¹. A jednak, pomimo niewątpliwej słuszności podobnych odniesień, nietrudno również zauważyć, iż jeszcze coś jest na rzeczy. To mianowicie, że w bardzo konsekwentnej poetyce autora *Listu do dnia* nie tyle związki z tradycją, nie tyle kształt wiersza, nie tyle motywika odgrywają rolę znaczącą, ile — powtarzające się, a nawet zwielokrotnione w każdym osobnym tomie — symbole poetyckie. Podkreślmy dobitnie: nie metafory (ostatecznie bardzo świeże, odkrywcze i zaskakujące), którym można przypisać tonację egzystencjalną i moralistyczną, lecz właśnie — symbole, organizujące kształt wizji artystycznej i determinujące etyczny rygoryzm przesłania poetyckiego.

Ich dokładny rejestr byłby zapewne czynnością pasjonującą dla interpretatora wierszy Sułkowskiego, o każdym z jego symboli najpewniej dałoby się też napisać wdzięczną rozprawkę². Poczynając od utworów wczesnych, a kończąc na

1 Por. K. ĆWIKLIŃSKI: *Idea i rzecz*. Londyn 1987, *passim*.

2 Bardzo sugestywny opis metafor Sułkowskiego dał Wojciech LI-
GĘZA w studium *Metafory moralisty. O poezji Tadeusza Sułkowskiego*. „Ar-
chiwum Emigracji. Studia. Szkice. Dokumenty”. Z. 3. Red. J. KRYSZAK.
Toruń 2000, s. 21 — 34.

lirykach ostatnich poety — symbol staje się ekwiwalentem tego, co niewyrażalne (jakkolwiek w warstwie wierzchniej — zdawałoby się — konkretne i jednoznaczne), co zaledwie przeczuwane i sugestionujące sferę przedstawień. Odrealnia świat codzienności (jakże ważnej przecież dla liryki międzywojennej i realizacji powojennych), tworzy rzeczywistość mityczną, w pewnym sensie także nadając jej wymiar rytualny. „Symbolizm” Tadeusza Sułkowskiego jest tym, od czego właściwie należałoby zaczynać lekturę — wprowadzeniem w zaklętą przestrzeń wyobraźni poetyckiej; „zaklętą”, albowiem autor *Żalu niedoskonałego* wciąż porusza się w obrębie tych samych symboli, dysponuje ich skodyfikowanym zestawem, czerpiąc z jednakowego słownika i stosując bogatą synonimikę na oznaczenie identycznych znaczeń symbolicznych.

II

Ową skłonność do pozostawania w rytualnym świecie symboli można było dostrzec już w tomie debiutanckim, o którym Karol Wiktor Zawodziński napisał, że „*List do dnia* jest jednym z najudatniejszych debiutów tegorocznych [tj. roku 1933 — m.k.]”³. Zobaczmy, jak to wygląda w tytułowym wierszu tego zbioru:

Dniu zwykły i powszedni, trudem nade mną nawisły,
Kamienne twoje kroki i w kamiennych idziesz słowach,
Nic tu nie pomożemy, choć po tośmy tutaj przyszli,
Słabym od głodu ziemi, będzie nam ni tak, ni owak.

List do dnia, s. 22⁴

3 K.W. ZAWODZIŃSKI: *Liryka*. W: „Rocznik Literacki” 1933 [Warszawa 1934], s. 27.

4 Wiersze cytuję za najobszerniejszym dzisiaj wydaniem — T. SUŁKOWSKI: *Poezje*. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył K. ĆWIKLIŃSKI. Wstępem poprzedził J. KRYSZAK. Skierniewice 1997 (po tytule wiersza podają numer strony tej edycji). Poprzednie wybory krajowe nie przynoszą wszystkich znanych utworów poety. Por. T. SUŁKOWSKI: *Tarcza*. *Wiersze i poematy*. Wyboru dokonał i posłowiem opatrzył M. SPRUSIŃSKI.

Symbol „dnia” — na pozór mało znaczący. A jednak, gdy rozpatrywać go w kontekście innych, równie symbolicznych, ekwiwalentów — staje się tym, co organizuje sferę przedstawień wiersza. Wyrażenie frazeologiczne stałe „dzień zwykły i powszedni”, w połączeniu z personifikacją „dnia”, który jest „trudem nade mną nawisły”, o „kamiennych krokach” i „kamiennych słowach”, już od samego początku wprowadza do wiersza aurę tajemniczości. O „dniu” tym niczego konkretnego nie wiemy, inwokacyjny zwrot mówiącego jest wszakże tropem znaczącym. Tak bowiem dookreśla się go jeszcze w strofie kolejnej:

Błyskaniem i piorunem w każdej objawiona rzeczy
Strasza twoja uroda z sobą nas nigdy nie zjedna.
Czemu zwyczajne drzewo wszystkim dojrzałością przeczy?
Czemu dniu sycisz chwałą, a wiejesz jak elegia?

I dalej:

Wznoszę twą pychę w słowach, więc choć porównaj nas
obu,
Bym jak ty gasł ciemnością i jak ty ogromniał światłem,
Którym aby wybuchnąć, człowiek nie znajdzie sposobu?
Piszę ten list i myślę, że odnajdę tak łatwiej.

Zauważmy: mówiąc o „dniu”, poeta przywołuje symbole inne: kamienia, światła (błysku, pioruna), ciemności, drzewa i wiatru. Nieznane tłumaczy wieloznacznym. Potęguje wizję, która zmetaforyzowanymi obrazami sięga życia psychicznego i sfery transcendencji, znosi antylogię między wyborem egzystencjalnym a etycznym, tworzy kreację katastroficzną, i to jeszcze wzmocnioną odwołaniami do Norwida („I czemuś zobaczymy czarne, / które aby przesadzić, Ludzkość nie znajdzie sposobu”). Opozycja *lux* — *tenebrae* (właśnie tak,

Warszawa 1980; T. SUŁKOWSKI: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp K. Cwi-
kliński. Warszawa 1990.

przez złamanie dwumianu nieodwracalnego⁵), którą włącza się w obręb symbolu „dnia”, pozwala na wielokierunkową jego interpretację. Jest więc „dzień” — równocześnie i równoprawnie — prywatnością, codziennością i historią. Jest „mną” i „nade mną nawisa”, niepokoi i zapowiada zgubę. „Gasnący ciemnością” i „ogromniejący światłem”, łączy w sobie dwa stare mity — arkadyjski oraz apokaliptyczny. Wzmocniony wskazanymi wcześniej symbolami, sugestionuje wyraźną opozycję między Normą Dnia a Pasją Nocy⁶. Więcej tu przeżyć niż zdecydowanych konstatacji.

5 Pojęcie „dwumianu nieodwracalnego” wprowadził Y. MALKIEL: *Studies in Irreversible Binominals*. „Lingua” 1959, nr 8, s. 113 — 160 (prze-druk w: IDEM: *Essays on Linguistic Themes*. Oxford 1968, s. 311 — 355). Por. J. LYONS: *Semantyka*, I. Przeł. A. WEINSBERG. Warszawa 1984, s. 267.

6 Antynomię dnia i nocy przejęto tutaj za Karlem JASPERSEM (*Antynomia dnia i nocy*. W: G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Wyd. 3. Paryż 1967, s. 94). Warto przytoczyć jej filozoficzną interpretację, ponieważ rzadko jest ona interpretowana w zgodzie z myślą filozofa.

„Był nasz jawi się w rzeczywistości ludzkiej w stosunkach z dwiema mocami. Manifestację egzystencjalną tych mocy nazywać będziemy: Normą Dnia i Pasją Nocy.

Norma Dnia porządkuje naszą rzeczywistość-ludzką; wymaga jasności, konsekwencji, wierności; podporządkowuje nas Rozumowi i Idei, Jedności i nam samym; każe realizować w świecie, budować w czasie, udoskonalać nieskończenie rzeczywistość-ludzką. Ale na krańcu Dnia przemawia inny głos. Odrzucenie go nie załatwia bynajmniej sprawy. **Pasja Nocy** przebija wszystkie nakazy. Rzuca się w ponadczasową otchłań Niebytu, która wciąga wszystko w swoje wiry. Każda konstrukcja w czasie, jako manifestacja historyczna, wydaje się jej powierzchownym złudzeniem. Jasność nie może dla niej otwierać drogi ku niczemu istotnemu, a raczej, zapominając o sobie, uważa ciemność za bezczasowy mrok Autentyczności. Dzięki niepojętemu »Trzeba«, które nie usiłuje się nawet usprawiedliwiać, staje się ona nieufna i niewierna wobec Dnia. Nie przemawiają do niej powinności ani cele; jest ona zatraceniem i pragnieniem unicestwienia się w świecie, aby siebie zrealizować w głębi unicestwienia świata.

Norma Dnia zna śmierć jako kres, **granice**, ale w gruncie rzeczy nie wierzy w śmierć, ponieważ istnienie zapewnia sobie nieśmiertelność

Tak rodził się katastrofizm początku lat trzydziestych⁷. Tadeusz Sułkowski, po Józefie Czechowiczu i na równi z żagarystami, był jednym z jego prekursorów.

III

Symbol „dnia”, wysunięty na czoło w tytule zbioru debiutanckiego, pojawi się w nim jeszcze wielokrotnie:

Bym jak ty gasł ciemnością i jak ty ogromniał światłem

List do dnia, s. 22

Pociąg cieniem wpadł w światło

[...]

Słońce w okna otwarte upadło

Wiosna kolejowa, s. 23

w rozmachu. Działając, myślę o życiu, nie o śmierci. Orientując się na budowę bytu w rzeczywistości ludzkiej, na jego ciągłość historyczną, w śmierci jeszcze myślę o rzeczywistości ludzkiej; myślę o działaniu w niej, jakby śmierć nie stała nad głową. Norma Dnia może sprawić, że podejmuje się ryzyko śmierci, ale nie że jej się szuka. Mam odwagę śmierci, chociaż nie jest ona dla mnie ani przyjaciółką, ani wrogiem. Tymczasem Pasja Nocy utrzymuje ze śmiercią stosunek przyjazny lub wrogi, miłości lub grozy. Tęskni do śmierci, usiłując jednocześnie ją powstrzymać, śmierć ją wzywa, ona czyni z niej swą najbliższą towarzyszkę. Zarówno cierpienie rzeczywistości-ludzkiej pozbawionej możliwości, jak radość życia wobec zniszczenia całego świata, jedno i drugie uczucie z głębi swej nocy miłuje śmierć. Namietność przeczuwa w śmierci triumfującą egzaltację, a ostateczne unicestwienie tej egzaltacji będzie jeszcze tak oczekiwanym wytchnieniem w grobie, po wszystkich błądzeniach i wszystkich cierpieniach. Namietność ta jest w każdym razie zdradą życia, zdradą wielkiej rzeczywistości wszystkiego, co widzialne. Królestwo cieni staje się jej prawdziwą ojczyzną, w której naprawdę żyje”.

7 Por. J. KRYSZAK: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Wyd. 2., rozszerzone. Bydgoszcz 1985; T. KŁAK: *Czechowicz — mity i magia*. Kraków 1973; W.P. SZYMAŃSKI: *Ballady przed burzą*. Warszawa 1961.

Śniegu, śniegu biały,
Człowieku w sobie czysty
Śniegu, śniegu biały, s. 26

Żeby dzień, gdy zatopi w ciszy coraz głębszej,
Był jak powrót z podróży sytej i zuchwałej.
Wszystko już teraz ważne, s. 27

Nic już wiedzieć nie może. Wszystko przed nią zamknięte,
Im ciężej, trudniej co dzień, tym bardziej odsunięta.
Matka, s. 28

Tu będę się przesiadał. Na tej maleńkiej stacji.
Niedziela. Wcześniej. Słońce. Zielono od akacji
Biała Czortkowska, s. 34

Słoneczna dziuro świata, wciąż omijana stacją
Biała Czortkowska, s. 34

Obłoki podesłać pod głowę,
O słońce zahaczyć ręce.
Lotnik, s. 38

Nie pomieszczę, nie ogarnę chyba
I na pewno nigdy nie zrozumieć:
Co dzień rośnie, szumi troska żywa.
Aż radosny wystaję w tym szumie.
Egotyzm, s. 50

W świetle, kamieniu, drodze zostawiłeś postać,
No powiedz, czy podobna z tym wszystkim się rozstać?
Nadciąga dzień i szumi ciemnym, sytym pluskiem,
Zaleje nas osobno i zatopi później.
Elegia, s. 56

„Światło”, „słońce”, „biel”, „czystość” — to w słowniku
poetyckim Tadeusza Sułkowskiego synonimy tego samego

tropu. Podobnie — „powietrze” i „niebo”, do których będzie się poeta odwoływał niejeden raz. Wszystkie one zawierają się w symbolu „dnia”, przywołują pojęcia nieskończoności, porządku moralnego, cnoty. Są wyrazem harmonii i mądrości doskonałej, źródłem energii i szczęścia. W połączeniu z symbolem „czerni” (a niejednokrotnie również „nocy” i „cienia”) stają się najbardziej wyrazistym znakiem świata dualnego, tracącego się w przeciwieństwach, ale także w przeciwieństwach odnajdującego swoje przeznaczenie. Jeśli symbol „dnia” (i w ogóle: „słońca”, „światła”, „bieli”) przywołuje pamięć przeszłości, to symbol „czerni” zwiastuje nieznanie; „dzień” jest pełnią, „czern” — nicością; „dzień” jest życiem, „czern” („noc”) — śmiercią itd. Tak w jednej całości uzgadnia swoje prawa mit arkadyjski z mitem katastroficznym. O tym będzie mówił poeta w nietytułowanym wierszu z *Żalu niedoskonałego* (s. 73):

prawem rozumnym coraz mocniejszym
chcesz się uprościć
i przesypujesz w naczynia wierszy
popiół piękności

w świetle straszliwym boskiego dobra
cóż ci zostało?
siła cierpliwa i piękność mądra
niedoskonałość

garstką ciemności w powietrza piórach
głos twój człowieczy
palcem kościanym stuka natura
w złote dna rzeczy

przed tym pukaniem w całe istnienie
serce umyka
jak przestraszony chytrym kamieniem
przy źródle świstak

Ale takich połączeń bieli z czernią będzie w poezji Sułkowskiego znacznie więcej, pojawiać się one będą w regularnym

natężeniu — jako dwie strony tego samego zjawiska. Zobaczmy zresztą na kilku przykładach:

Tyle czasu, a ciągle trudno
noc ukoić i dzień uprościć.
Módl się za mnie, wierszu najśłodszy.
we dwóch łatwiej czuwać w ciemności.

O tym wierszu, s. 63

Słabego od myśli czarnej
Blask ziemi w gorący promień zmienia
I nawet błąd owocuje ziarnem
Nowego daru tworzenia

W blasku, s. 175

Nocne niebo, serce się boi
Świata, którego nie widać,
[...]
nade mną, nad człowiekiem noc stoi
jak dym nad katastrofą

W nocy, s. 176

Pociesz snem, w którym się pasiesz,
żeby dusza odetchnąć mogła —
nocy, nocy, koźle czarny,
z astronomią jak z kaliną na rogach.

Na ziemi, gdzie minę — cóż mogę?
Z tym światem się cierpliwie pomęczyć,
z rozpaczcy niech będą, ale i z piękna,
gwiazdo biała, wianku jezior i dziewczyn.

W obudzeniu się nocnym, s. 186

Warto zwrócić uwagę, że dobierane dotąd cytaty pochodzą z wczesnego okresu twórczości Tadeusza Sułkowskiego, twórczości może mniej docenionej, lecz niezwykle interesującej zarówno w kontekście liryki polskiej lat trzydziestych,

jak i w kontekście badań nad wyobraźnią poetycką. Czytając te wiersze łącznie — z *Listu do dnia* i z *Żalu niedoskonałego* — widać wyraźnie, jak kształtuje się światopogląd artystyczny poety, jak mocno jest on w pewnym sensie „ograniczany” (ale i wzmacniany) przez natrętnie powracające tropy tego samego znaczenia, jak wreszcie — obsesyjnie wręcz — uzgadniana jest owa granica między Normą Dnia a Pasją Nocy, między porządkiem moralnym a fantazją chaosu, między światem wartości a iluzją absolutu, między tajemnicą wspaniałości a tajemnicą niezmienności.

IV

Opozycja *lux — tenebrae*, którą tutaj zaledwie zasygnalizowano, ma swoją wyraźną proveniencję w poezji Józefa Czechowicza⁸, a gdyby sięgać bardzo daleko — w poezji metafizycznej⁹. Dominuje ona w wierszach wczesnych Sułkowskiego, cichnie bądź wręcz niknie w jego wierszach emigracyjnych.

W *Liście do dnia* oraz *Żalu niedoskonałym* świat opisywany kształtował się i tracił w wewnętrznych napięciach, między stałością a marnością rzeczy tego świata rozpięte były gęste nici pajęczce. Trwałość oglądana była przez pryzmat niestałości i znikomości, pewność — zwątpienia i ułudy, czystość — fałszu i brudu. Symbol „fiolka” stawiany był obok „trawy”, „drzewo” obok „liścia”, „ogień” obok „wody”, „kamień” obok „dymu”. Dynamizm tych wierszy, ich filozoficzny dualizm — w wierszach emigracyjnych zupełnie się wytraca. Poeta chce w nich stworzyć nowy system. To, co połamane — skleja na nowo, co pomarszczone — wygładza.

Dlatego w *Orkiestrze* („Wiadomości” [Londyn] 1950, nr 8) napisze:

8 Por. T. KŁAK: Czechowicz — *mit i magia...*, zwłaszcza s. 140—176.

9 Por. A. JUSZCZAK: *A Glance at the Poetry of Tadeusz Sułkowski*. „Antemurale” [Roma] 1978, vol. 22, s. 225. Z tą koncepcją polemizuje K. Cwi-
kliński: *Idea i rzecz...*, s. 28 i nast.

Popiół z nas, popiół, ale możemy sobie kształt nadać jak
rysunkom na fryzie,
Aż zostaną w nas tylko te linie, które dłoń utworzy.
Jedna linia z ludzkich podziemi, gdzie tak ciemno,
że aby w nie wejść i nie zostać, trzeba być mężnym,
a druga jak rajskie pióro, kiedy zrobimy doskonały
przedmiot
choć z jednego kamienia, co w naszych przepaściach leży.

Krzysztof Kłosiński słusznie podsumował:

Taką cenę płaci się za stworzenie systemu. Swoisty monizm Sułkowskiego kładzie znak równości między wszystkimi żywymi sztukę przeciwieństwami, znosi napięcia, wytraca dynamikę, wstrzymuje ruch. Jednoczy człowieka z Bogiem, ale i z naturą, naturę z kulturą, twórczość z rzemiosłem, kobietę z mężczyzną, piękno z dobrem, poezję z prozą itd. Dlatego rozwój tej poezji zaczyna być odtąd ekstensywny, oparty na zgęszczaniu, syntetyzowaniu. Dowodem: poemat, „arcypoemat” *Tarcza*, skupiający jak w soczewce i odtworzający zarazem w swej konstrukcji niebywałą wielość dzieł-przedmiotów, dzieł-rzeczy, których anatomię stara się przeprowadzić. [...] Przedmiotami opisywanymi są: konie, uprząże, wozy, towary, owoce, pszczoły, dzbany, kraje, posągi, tancerze, kostiumy, muzycy. Opis jest tu wszechwładny, muszą przed nim ustąpić inne reguły budowy dzieła [...] ¹⁰.

Opis wytraca sens symboliczny znaków, przenosi w inny wymiar sztuki poetyckiej, ustatycznia to, co ruchliwe, zatapia muchę w bursztynie. W *Tarczy* i *Domu złotym* symbol pojawia się na prawach wyjątkowych, znaczy bardzo niewiele. Wróćmy więc do wierszy wczesnych.

¹⁰ K. KŁOSIŃSKI: *Poezja Tadeusza Sułkowskiego*. W: *Poezja i nostalgia. Studia i szkice o literaturze polskiej na obczyźnie*. Red. W. WÓJCİK. Katowice 1987, s. 131.

V

Tu symbolika jest nieujarzmiona:

Pociąg cieniem wpadł w światło,
W jasny wiatr wiejący naprzeciw,
Słońce w okna otwarte upadło,
Zimną wiosną w przeciągu leci.

Wiosna kolejowa, s. 23

W wodzie rozcięnczone gwiazdy
Na lepką gąszcz niebieskości,
Przeżartą powietrzem jak kwasem
I to wszystko wieje w dół.
Z wieczności
Na głowy nasze.

Światło księżycowe, s. 25

Przezroczyści, niemy potop
Nakrywa szklanym dachem,
Otwórz czym prędzej okno:
Niech cię porazi strachem.

Światło księżycowe, s. 25

Wyogromnieć, odnowić
I natrzeć śniegiem trwanie,
Żeby było śnieżysiej,
Mozolniej, wspanialej.

Śniegu, śniegu biały, s. 26

U traw uczyć się szumu, cierpkości dojrzałej,
Drzew potrzebie wzrastania dorównać nareszcie,
Żeby dzień, gdy zatopi w ciszy coraz głębszej,
Był jak powrót z podróży sytej i zuchwałej.

Wszystko już teraz ważne, s. 27

Świat w ekstazie przeżywania, a jednocześnie w obsesyjnej
płynności i przewiewie. Tak, jak gdyby „woda” (i jej ekwiwa-

lenty — „rosa”, „deszcz”, „potop”) oraz „wiatr” (i jego ekwiwalenty — „szum”, „powietrze”) były pierwszą zasadą świata. I to wszystko jeszcze pod działaniem znaków dokonanych („wpadł”, „leci”, „wieje”, „porazi”, „zatopi”) oraz imperatywnych („wyogromnić”, „odnowić”, „natrzeć”, „uczyć”, „dorównać”).

Wyobrażenia symboliczna Tadeusza Sułkowskiego jest tu niczym nieograniczona. Gęsta, przestrzenna, conceptualna, redukcyjna językowo, a przy okazji — płynna, wręcz rozlewna, ogarniająca wielość znaczeń. I jeszcze — świeża stylistycznie, asocjacyjnie umotywowana. Jak choćby w tym wierszu:

Wierzby, wzruszone zwierzęta, biją nogami po wodzie
a potok łuną ze śpiewu nad drzewa ostygłe pnie się
w szpalerach czarnych jaskółek niebo za niebem przechodzi
i ciemne symfonie ptaków na dzbanach przy głowie niesie

Znowu do ramion podpłynął. Sobą jak naftą je polał
świat, tylko za mną dojrzały, który na stałe mnie nie miał
rude wiewiórki zachodu zgniecione w światła topolach
spadają za horyzontem na zewnątrz ziemi pierścienia

Trwam przechylony w ich stronę za brzegi od wiru ostre
nie wiem co ptaki wyzwala nie wiem co we mnie umiera
oblany wszystkim jak naftą, jak ja, wieczorze, się otrę
o biały ogień północy pod który idę już teraz.

Wstęp do wieczoru, s. 68

VI

Zwróćmy jeszcze uwagę na charakterystyczne epitety. W *Liście do dnia* jest ich wiele i są to — na ogół — epitety jasne: „jasny wiatr”, „zielona cisza” (*Wiosna kolejowa*), „przezroczysty potop”, „sine srebro” (*Światło księżycowe*), „śnieg biały”, „człowiek [w sobie — M.K.] czarny” (*Śniegu, śniegu biały*), „oczy spłowiałe”, „włosy coraz siwsze” (*Matka*), „słoneczna dziura świata” (*Biała Czortkowska*), „rzecz szara” (*Żebyś podolał szybie*), „mgły zielone” (*Worochta*), „noc niebieska i zielona”,

„obłoki srebrne”, „wody czarne”, „chmura widna” (*Noc*), „świat wrzący” (*Egotyzm*), „śnieżna zima”, „ciemny, syty plusk” (*Elegia*), „czarna woda” (*Słowo do kłęski*).

W *Żalu niedoskonałym* ta frekwencja się zmienia, dominuje epitet ciemny: „skóra wiersza napięta i szorstka”, „wiersz najśłodszy” (*O tym wierszu*), „nieśmiertelność czarna”, „kara najsurowsza”, „sąd ostateczny” (*Żal niedoskonały*), „czarne świerszcze, czarne klawisze”, „pochmurna myśl” (***, s. 66), „próchniejące niebo”, „[matka — M.K.] najsmutniejsza osiwiła z trwogi” (*Włosy matki*), „ciemne symfonie ptaków” (*Wstęp do wieczoru*), „splęniałe sumienie” (*Modlitwa w złej chwili*), „światło straszliwe” (***, s. 73), „szerniałe mandoliny” (***, s. 74), „ryże liście” (*Deszczowe*), „nieśmiertelność przeraźliwa” (*Z Bacha*), „istnienie ciasne” (*Pieśń*), „stopy zielone”, „białe miasto”, „czyste niebo”, „ciemne sprawy”, „jasna gwiazda”, „ciemny płomień”, „dobra woda” (*Wiersz z Sandomierza*), „kur piotrowy”, „woda czarna” (*Październikowy*).

Tak potwierdza się raz jeszcze dialektyka, o której już kilkakrotnie wspominałem — Normy Dnia i Pasji Nocy. Dialektyka przeczuwanego katastrofizmu, w którym egzystencja istnienia poszczególnego musi odnaleźć definicję na swoje napięcia i swe niepokoje. Definicję, która stanie się definicją całego pokolenia.

Symbole poetyckie Tadeusza Sułkowskiego są właśnie *definiendum* owego naprężenia między Normą Dnia a Pasją Nocy.

Między przepaściami

O poezji Wilhelma Szewczyka

I

Wilhelm Szewczyk zapisał się w pamięci współczesnych przede wszystkim jako prozaik, krytyk literacki i publicysta. Różnorodność jego zainteresowań intelektualnych sprawiła, że już za życia został uznany za autorytet w zakresie spraw śląskich, germanistyki polskiej, wspólnoty losów polsko-czeskich oraz problematyki łужицьkiej. Zapewne tych szczegółowych zagadnień wypadałoby wymienić więcej, albowiem renesansowy charakter autora *Syndromu śląskiego* wybitnie nie pasuje do upraszczających formuł. Dzisiaj nie potrafimy jeszcze w pełni ocenić i docenić zasług redaktora powojennych pism społeczno-kulturalnych na Górnym Śląsku — „Odry”, „Przemian”, „Poglądów”, nie mamy miarki, którą należałoby wymierzyć jego wkład w kształtowanie klimatu intelektualnego tej ziemi. Osoba Wilhelma Szewczyka prowokuje krytyków i badaczy¹, nie wszyscy akceptują jego działania literackie i społeczne w bez mała półwieczu powojennym, nie wszyscy także czytają jego utwory, zrażeni ich śląskim odium.

Na tle niezwykle bogatego dorobku prozatorskiego, esejistycznego i publicystycznego Szewczyka jego poezja jest bodaj najmniej znana. W świadomości historycznoliterackiej autor *Nocy* funkcjonuje wybiórczo: głównie jako twórca — powstałego w grudniu 1937 roku — poematu *Hanys*. Na temat tego utworu napisano już wystarczająco wiele, iżby mogła się

¹ Por. monografię M. FICA: *Wilhelm Szewczyk (1916—1991). Śląski polityk i działacz społeczny*. Katowice 2007, *passim*.

utrwalić opinia o jego autorze jako piewcy spraw śląskich, krytyka międzywojennej niedoli Ślązaków i rzecznika opcji regionalnej. Wydaje się wszakże, iż miejsce Szewczyka w historii polskiej poezji powojennej jest wyższe od tego, jakie mu przydzielono. Jego twórczość literacka nie ogranicza się tylko do *Hanysa* i *Nocy* (ten drugi poemat został zresztą niesłusznie zapoznany), napisał bowiem wiele wierszy lirycznych. Próba rewizji powszechnego sądu jest niniejszy szkic.

Wilhelm Szewczyk przychodził jako autor w czasie, kiedy na Śląsku wysokiej poezji polskiej właściwie nie było. Ostatnie chwile jej względnej świetności zamknął wiek XIX. W latach trzydziestych XX stulecia jednak ani Norbert Bonczyk, ani Konstanty Damrot nie stanowili już wzorca lirycznego, który można by podjąć w nowszej twórczości. Nie był takim wzorcem także kształt liryki Jana Nikodema Jaronia, ani też jakakolwiek propozycja wierszowa — bezwzględnie wtórnych — poetów czasu trzech powstań, z których takie nazwiska, jak: Bobelak, Tyc, Zarzycka-Ręgorowiczowa, Imiela, Koraszewski, Ligoniewie, Szabatowski czy Świder, zapisały się tylko w pamięci historyków literatury. Niemalże do końca niepodległości nie ujawnił się żaden wielki debiut poetycki na Górnym Śląsku, a w kręgu autorów starszych nie było twórców wielkiej rangi (z wyjątkiem — naturalnie — Emila Zegadłowicza i Juliana Przybosia, edukującego w latach trzydziestych młodzież gimnazjalną w pobliskim Cieszynie). Przychodząc tedy jako poeta, Szewczyk musiał mieć świadomość wielkiej wagi słowa lirycznego. Mógł być — ktoś zresztą o takiej szansie nie marzy — pierwszym w tym wieku poetą ze Śląska, który zajmie wyższą pozycję w skali ogólnopolskiej.

Zdzisław Hierowski pisał w swojej syntezie literatury międzywojennej na Śląsku:

[...] w życie literackie wszedł Szewczyk jako poeta regionalny. Regionalny w znaczeniu, że cała jego twórczość trzymała się wyłącznie spraw śląskich. Ale [...] miał to być regionalizm

otwarty, tj. regionalizm nawiązujący bezpośredni kontakt z sytuacją panującą w poezji polskiej, z występującymi w niej kierunkami i ideami artystycznymi, a zarazem zmierzający do nadania tematom regionalnym sensu ogólniejszego, do pozbawienia ich folklorystycznego sztafażu i ujęć ograniczonych do ciasnej lokalnej perspektywy. Realizacja tego programu [...] trwała jednak zbyt krótko, a przy tym nie była wolna od niepewności, znamiennej dla pierwszych kroków w literaturze, wahań, niekonsekwencji, a więc nie mogła przynieść rezultatów pełnych, ostatecznych².

Sąd Hierowskiego, jak się okaże, był prawdziwy tylko w części. Zgadzać się z tezą o „regionalizmie otwartym” poezji Wilhelma Szewczyka, niepodobna zaakceptować tezy innej — że jest to twórczość ograniczona wyłącznie do tematyki śląskiej. Problematyka „ziemi serdecznej”, tak wyraźna w dorobku autora *Hanysa*, stanowi wszak zaledwie jedną z jego części i jakkolwiek bardzo ważnej, to jednak — dodajmy — części równoprawnej, a nie dominującej.

Pora zatem na usunięcie dzisiaj owego, funkcjonującego przez lata, stereotypu krytycznego. Powiemy o tym, opierając się na wierszach mniej wśród czytelników znanych, nie sięgając do klasycznych już w historii literatury poematów *Hanys* i *Noc*. O tych utworach napisano już wystarczająco wiele, by ukształtowała się opinia o poecie jako twórcy regionalnym. Ten problem nie będzie nas zatem interesował. W szkicu tym będzie mowa o innej domenie aktywności Wilhelma Szewczyka, tej poza kontekstem spraw śląskich, a mianowicie jako o twórcy, którego wiersze powinny stać się przedmiotem nowego namysłu krytycznoliterackiego. Był to poeta o wiele wybitniejszy, niż sądzimy, i bardziej skomplikowany, niż nam się zdaje.

2 Z. HIEROWSKI: *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*. Katowice 1969, s. 317.

II

Zaczynała się ta twórczość niezbyt szczególnie, bo pod wielkim wpływem poezji Juliana Przybosia. Wszystko, czego nauczył się początkujący autor o celności metafory i obrazowaniu poetyckim, potęgowaniu napięcia i dynamice werśowej, rytmie i rymie, zawdzięcza właśnie autorowi *Sponad*. W rękopisach wczesnej twórczości zachowało się nadto wiele świadectw, by o tym wpływie zaświadczyć³. Choćby — napisana 25 października 1936 roku — *Niedziela*:

Zbudzić przyziemną starość chałup,
nakrytych mokrą świtu szmatą.
Słońce — tysiącamienny pałąk
wisi nisko nad horyzontem drzew.

Od pól, od łąk, od tamtych światów
idzie odświętny wiew.

Kury uparcie gdakają —
pod murem śmietnika —
kot —

(kot cicho jak wąż przemyka).

Płot, płot — — —

— płoty, rowy, koleje ciągną przez wieś,
ciągną dwójkami jak na paradzie,
prosto ulicznym przez wieś pomostem,
prosto w słoczoną na zakręcie cieśń.
Chałupy dymią lekko, rozpierzchliwie,
iskrami sypią jak wonnym igliwiem
(nad kominami rozpięto drgającą posuchę).
Klaskaniem wystrzela z podwórek
gołębim puchem

w górę — — —

— Ja wziąłem pod rękę szczęśliwość.

Ssę w siebie poranek jak pierś pełną mleka.

Idę rześki drogą cienistą, migotliwą — — —

3 Korzystam tutaj z brulionów łaskawie mi udostępnionych przez Córkę poety Profesor Grażynę Barbarę Szewczyk.

czoło mi chłodzi lekka, lekka mgła.
Wieś zostawiam za sobą — — —
— czuję jeszcze kwitnących jabłoni pył
i szalony prostaczego szczęścia zabobon.
— krew wali mi skrętami modrych żył,
gdy zanurzam głowę w szumiące żyto.
— niedziela jest dla mnie
namiętą, rozkoszną kobietą —

Wierszy podobnych we wczesnych, młodzieńczych zapisach Szewczyka jest jeszcze kilka: *Staruszka*, *Elegia na skon lata*, *Pod wieczór*, *Odpust*... Mieszą się one, co naturalne, z liryką typu młodopolskiego i skamandryckiego, w której namiętne uczucia zwielokrotniają się bardzo, gdy przyjdzie pisać o śmierci młodej dziewczyny (*Umarła dziewczyno*), o dojmującej samotności (*Samotny okostych*), czy też o nowo mianowanym marszałku Polski — generale Rydzu-Śmigłym (*Buława marszałkowska*). Tak kształtuje się poetyckie rzemiosło, nie dziwi zatem, że choć Przyboś uwodzi młodego autora, on jeszcze głęboko i namiętnie oddaje się lekturze wierszy modernistycznych. I takie wiersze także pisze — rozgadane, w których mnóstwo „duszy”, „życia”, „samotności” i „kwilenia”...

Historyk literatury dwudziestowiecznej powiedziałaby pewnie, że poezja Wilhelma Szewczyka rodziła się na styku różnych, niejednokrotnie względem siebie antagonistycznych — lecz niezwykle ważnych dla polskiej liryki lat trzydziestych — propozycji estetycznych: późnego awangardyzmu i neoklasycyzmu, autentyzmu i katastrofizmu. Wiersze wczesne Szewczyka są różnostylowe — ich oferta gatunkowa koncentruje się wprawdzie na formach wysokich (pieśń: *Nowa pieśń o Śląsku*, PZ 15; oda: *Do braci hałdziarzy*, PZ 17—18; elegia: *Pogrzeb Korfanteo*, PZ 30; poemat epicko-liryczny: *Hannys*, PZ 39—59)⁴, wszelako tonacja emocjonalna, w jakiej są

4 Wiersze poety, z wyjątkiem utworów niedrukowanych, cytuję za najobszerniejszym wydaniem — W. SZEWCZYK: *Nieustraszona rozmowa*

pisane (obok silnie eksponowanej prywatności — społeczne i patriotyczne zaangażowanie), a także rozrzut tematyki (od erotyków po utwory interwencyjne czy apelatywne) sprawiają, iż teksty te nie mogą zostać jednoznacznie przypisane do którejkolwiek z wymienionych tendencji w ówczesnej liryce polskiej — neoawangardowej, neoklasycystycznej, autentystycznej czy katastroficznej. Więcej jest w nich „estetycznego” rozdarcia niż „formalnej” z nimi zgodności. Prawem przypisu dodajmy, że estetyczna szamotanina, której poeta ulega u progu swojej twórczości, przedłuży się na lata późniejsze. Szewczyk znajdzie się „między przepaściami” szkół, kierunków i tematów — kwestii przecież dla poezji równie istotnej, co rozwiązania warsztatowe.

Łatwiej chyba byłoby zatem przypisać wczesne wiersze Wilhelma Szewczyka do którejś z autonomicznych „szkół” międzywojennej poezji niż do jakiegoś kierunku poetyckiego. Lecz i tutaj napotkamy zadziwiające powiązania: na przykład w wierszu *Poczucie górniczej wielkości* (PZ 13—14) dostrzeżemy wyraźnie „przemysłowe” obrazowanie Juliana Przybosia i równie dobitną — społeczną — tonację Władysława Broniewskiego, natomiast w *Godzinie* (PZ 24) — frazowanie w stylu Juliana Tuwima i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego popołu. Problematyka małej ojczyzny przeniknięta jest duchem Awangardy Krakowskiej, estetyzująca liryka epigramatyczna miesza się z rewolucjonizującą składnią. Gdy przypomnimy jeszcze *Hanyśa*, synkretyzm formalny juweniliów Szewczyka objawi się nam w całej okazałości.

Są to jednak wiersze wczesne, można by więc powiedzieć, że tak się dzieje zawsze: debiutant imituje autorów znanych. Rzecz wszakże nie w tym, że młody poeta naśladował poetów starszych, nawet jeśli bowiem tak robił — robił to niezwykle umiejętnie i zacierając ślady. Rzecz w tym, że wczesna

z samym sobą. *Poezje 1937—1959*. Oprac. G. SZEWCZYK. Katowice 1996. Skrót PZ oznacza to wydanie, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tej edycji.

twórczość Szewczyka, w równym stopniu zretoryzowana, co liryczna, odbija wahania całej ówczesnej poezji polskiej u schyłku lat trzydziestych. Wahania wszystkich kręgów i grup twórczych, a nie jakiejs — na szczególnych prawach uprzywilejowanej — orientacji poetyckiej.

Ma zatem twórczość Szewczyka, podobnie jak cała poezja polska ostatnich lat międzywojennych, ambicje społeczne, realizuje założenia „liryki głośnej”, ale także chce zachować prawo do „głosu ściszonego” — głosu osoby, a nie zbiorowości. Radykalizuje się w postulatach lokalnego patriotyzmu, ale też — zachowuje naturalną powściągliwość w sferach oceny zachowań prywatnych. Jest — w liryce głośnej — romantyczna w zgłaszanych postulatach społecznych i poniekąd katastroficzna w odniesieniu do przyszłych losów śląskich, a jednocześnie — także w liryce cichej — uczulona na poetykę wizji oraz równania uczuć. Popękana w wierszu wolnym, zdyscyplinowana w epigramatach.

Autentyzm miesza się u autora *Hanysa* z katastrofizmem, klasycyzm — z awangardyzmem, liryka emocji — z liryką wizji. Dobrze oddaje ów synkretyzm tonacji i stylu poetyckiego choćby wiersz *Fragment* (PZ 29) z roku 1938, w którym prywatność nakłada się na kwestie społeczne, „ślaskość” natomiast traktowana jest w kategoriach egzystencjalnego i eschatologicznego przeznaczenia. Jest to przy tym wiersz zawieszony w jakiejs aurze franciszkanizmu, swoiste *confesio fidei* poety — wyrażnie artykułujące jego stosunek do swojskiego świata, przy czym owa „swojskość” tyleż jest radosna, co obdarzona jakimś nostalgicznym smutkiem. Przypomnijmy zresztą ten wiersz o pięknej klasycznej frazie i niezwykle sugestywnym obrazowaniu:

Smaganie wiatrów nadrannych nie załomoce mi w uszach.
Zaparłem bramy od świtu. Niech ćma bezszelestnie proszy.

Znad syren błędno-płomiennych wypadł dziś trzepot jaskółek
i trwał. Lecz dymy skrzydlaste miękko się z nizin wysnuły...

W mojej samotni rodzinnej, gdzie Śląsk się po niebie wspina,
wygaśł mój bunt nienasytny, waśni zniknęła przyczyna.

Bóg z nieba zlaźł wysokiego. Anioły wyprały suknie.
Zaparłem bramy od świtu, bo szczęście stanęło w oknie.

A Śląsk, ta święta roślina, po niebie chodzi schylonym
i ptaki płoszy, i śpiewa, że kiedyś w jedno z nim spłone.

Wczesna twórczość nie musi być oczywiście niczym reprezentatywnym dla późniejszego dorobku poety. Bywało, że między wierszami młodzieńczymi a dojrzałymi żadnego powiązania nie znajdowano, co więcej — wiersze dojrzałe odsuwały w niebyt te wczesne. W przypadku Szewczyka jest, jak mi się zdaje, inaczej. To poeta niezwykle konsekwentny w swoim synkretyzmie stylowym. Ku czemu kierował swoje oko w młodości — ku temu powracał w wieku dojrzałym. Objawi się jako autentysta w wierszach o Śląsku; jako klasycysta — w świetnym, pisanym w czasie wojny, cyklu *Pasje strasburskie* i wierszach z tomu *Zima boi się drzew*; tonacja awangardowa ujawni się w konsekwentnej metaforyce i obrazowaniu. Zniknie tonacja katastroficzna (obecna jeszcze w niektórych wierszach wojennych), zachowa się pasja społeczna (lecz już będzie przywoływana sporadycznie).

III

W roku 1954 Zdzisław Hierowski pisał:

Kluczową pozycję w dotychczasowym dorobku Szewczyka zajmują trzy poematy — *Hanys*, *Noc* i *Poemat górniczy*. Są one dowodem stałego ciężenia ku epice, widocznego także i w wielu jego wierszach, gdzie często elementy epickie biorą wyraźnie górę nad elementami liryki. W granicach tych trzech poematów zamyka się też w sposób najbardziej wyraźny i uchwytny linia rozwoju i kształtowania się jego postawy poetyckiej, jego wewnętrznego dojrzewania. Do charakterystyki poematów da się na dobrą sprawę sprowadzić

nieomal wszystko, co można powiedzieć o całej jego poezji w poszczególnych okresach⁵.

O poematach Wilhelma Szewczyka wypowiedziano już wiele wnikliwych opinii. Zwłaszcza *Hanys* doczekał się szczegółowych interpretacji, pozostałe traktowano jako kontekst tego utworu bądź jego kontynuację⁶. *Noc* wiąże się z *Hanysem*, napisany w roku 1951 *Poemat górniczy* zostanie jednak przez Szewczyka i jego wydawców pominięty w późniejszych edycjach. Utwory te, w których pasja społeczna została połączona z gorzką refleksją nad socjalnym położeniem Ślązaków, a także ich usytuowaniem w relacji Polska — Śląsk, często bywają przywoływane jako przykład wzrostu zainteresowania w poezji polskiej lat trzydziestych tematyką proletariacką. Tak też chciano widzieć *Hanysa* z chwilą jego druku (opinie Karola Wiktora Zawodzińskiego i Stanisława Czernika)⁷. Łączono go zresztą z szerszym kontekstem awangardowym. Tadeusz Kłak pisał:

Szewczyk dokonywał w swoim utworze nowego „uścisku z teraźniejszością”, zbliżając się *Hanysem* także do tej linii rozwoju poezji awangardowej, którą reprezentował Tadeusz Peiper *Kroniką dnia* i *Na przykład*. Ostrość widzenia i surowość oskarżeń była tym utworom niewątpliwie wspólna. Szewczyk swoim poematem odpowiadał — mimo woli — na dawne apele Juliana Przybosa o poezję godną wymiaru tych spraw, które działy się na ówczesnym Śląsku. *Hanys* był niewątpliwie niespodzianką⁸.

5 Z. HIEROWSKI: *Od „Hanysa” do „Poematu górniczego”*. W: IDEM: *Szkice krytyczne*. Wstęp i wybór W. NAWROCKI. Katowice 1975, s. 321.

6 Por. zwłaszcza szkic T. KŁAKA: *Pod znakiem „Hanysa” Wilhelma Szewczyka*. W: IDEM: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 245—260. Nadto — Z. HIEROWSKI: *Od „Hanysa”...*, s. 318—333; IDEM: *Życie literackie...*, s. 320—323.

7 Por. T. KŁAK: *Pod znakiem „Hanysa”...*

8 Ibidem, s. 260.

Noc i *Poemat górniczy* niespodzianką już nie były. Wiarygodna wydaje się konfrontacja, jaką przeprowadził Zdzisław Hierowski. Odwołajmy się do jego sądu, traktując go jako pointę charakterystyki szerszej:

W skali ogólnopolskich zjawisk poetyckich był *Hanys* poematem, obok którego nie można było przejść obojętnie, który domagał się i bliższej uwagi, i własnego miejsca wśród debiutów. Tkwiące w tym poemacie naturalne, zdrowe elementy proletariackiej postawy wobec świata zbliżały Szewczyka ku narastającemu nurtowi polskiej poezji rewolucyjnej. W żadnym bowiem wypadku nie da się *Hanysa* zestawić z licznymi w tych czasach poetyckimi wersjami współczującego roztkliwiania się nad losem bezrobotnych [...]. Tutaj przemówił w swojej sprawie sam proletariusz, bez postronnego pośrednika.

[...] opatrzony datą drugiego roku okupacji poemat *Noc* jest tylko przez pewne szczegóły treściowe kontynuacją *Hanysa*.

W poemacie tym podjął Szewczyk próbę pokazania śląskiego ruchu oporu przez postacie Hanysowego syna Karlika i wdowy po Hanysie, Stefy. [...] Ich losy jednak zawisły w poemacie Szewczyka całkowicie w próżni, oderwane zostały od konkretnych wydarzeń i faktów wypełniających lata śląskiej wojennej niewoli. Stąd cały poemat mimo interesujących i wartościowych fragmentów jest jaskrawym świadectwem bezradności autora wobec tematu, który podjął, i wobec problemów, którym chciał dać wyraz.

[...] *Poemat górniczy* jest poetyckim odpowiednikiem powieściowego obrazu, w którym Morcinek poprzez stuletnie dzieje jednej kopalni daje rzut oka na drogi śląskiej klasy robotniczej, na historię jej zmagania z uciskiem i wyzyskiem aż po zwycięski dzień dzisiejszy. [...] odbiega znacznie od dwóch poprzednich poematów, a w swojej warstwie ideologicznej, w spojrzeniu na znacznie szerszy zespół wydarzeń jest dopełnieniem tego, co mówił *Hanys*, a przekreśleniem tego, co miała mówić *Noc*⁹.

9 Z. HIEROWSKI: *Od „Hanysa” ...*, s. 324–325, 327, 329.

IV

Siłą poezji Wilhelma Szewczyka od samego początku był jej metaforyzm. Początkowo miał on zakorzenienie w poezji Przybosia, jakkolwiek w omawianej poezji nie jest on już przejmowany wprost, lecz w dalekim pogłosie. Choćby tutaj — w wierszu *Poczucie górniczej wielkości* (PZ 13):

syrena się ptakiem poderwie pod błękit.

Czy tutaj — w *Nowej pieśni o Śląsku* (PZ 15—16):

Gdzieś pod wieczór nagle rozbudzą się syreny,
niebo hałdami spłynie na drogę.

Albo w wierszu *Chwila dalekosieżnych spojrzeń i modlitwa* (PZ 21):

Zastygł czas, który mnie chciał porwać.
Zamilkły szumy, wywiane z czubów drzew.
[...] mgła wyrastała przede mną jak parujący kolos.
[...] Słońce wtedy gorało jak pękająca słoma
wysoko.

To eksplozywna metaforyka Przybosia raczej z tomów *Sponad* i *W głąb las* niż z *Oburącz*. Później ów metaforyzm awangardowy ulegnie w poezji Szewczyka wyraźnej redukcji, rządzić nim będzie nie zasada kontrastów czy oksymoronów, lecz — koincydencji obrazu z rzeczą. Ale i w takich utworach bez trudu odnajdziemy fascynację Przybosiem. Na przykład — w wierszu *Rano* (PZ 121):

Upał zwisa, nad łąką woń snuje się pszczoła;
w hałdach więdnę powietrze i jak nać jesienna
uschnięte i szerniałe w piersiach się spopiela,
że dymem suchym trzeszcza i dygocą zimno.

(PZ 128):

Albo w *Niedzieli*

Rowerzyści rozwinęli taśmę białej szosy daleko gdzieś...
słowa lecą czerwone, zielone i modre,
na łodydze asfaltu kołysze się wieś.

Powtórzmy: tu i tam jest to ten sam metaforyzm w awangardowym, krakowskim wydaniu. Zdzisław Hierowski pisał o Szewczyku:

Nie przejął np. zasady zwięzłości, streszczającej się w hasło „najmniej słów”, a tym samym zlekceważył dość istotną dla kształtowania wypowiedzi poetyckiej metodę elipsy. Uległ natomiast bardzo wyraźnie urokom metaforyzacji, kryjącej w sobie niebezpieczeństwo, nazwane przez Irzykowskiego „tautologią metaforyczną albo po prostu — retoryką”. Stosuje metaforę o dużej rozpiętości porównywanych pojęć, lubi zarówno nagromadzenie metafor, jak hiperbolizację. Obce mu jest jednak upiększanie przedstawianej rzeczywistości przy pomocy odpowiednich przenośni i porównań. W tym zakresie można dostrzec tylko pewną tendencję do uwznioślenia niektórych obrazów, szczególnie takich, którym autor przypisuje duży walor liryczny, emocjonalny, jak np. w tym fragmencie, gdzie poeta występuje jako „syn podniebnych szybów”, który „poemat zawiesza na piersi jak dzwon”. Poza tym Szewczyk dba na ogół o realistyczną wyrazistość obrazu, co czasami może sprawiać wrażenie trywializacji, jak np. w tym porównaniu: „nie nam Polską jak gruszą w czas owocu trząść”, najczęściej jednak przekreśla jego realizm¹⁰.

Zauważmy, iż realizm sytuacyjny musi mieć w sobie jakąś dozę niecodzienności, by zainteresować czytelnika; precyzja środków wyrazu nie może się gubić w nadmiarze słów; wartością wiersza jest jego siła obrazowa, a nie retoryczne pomnażanie napięcia emocjonalnego. Tu Hierowski ma pełną rację. Podobne oscylacje formalne znajdziemy i w twórczości awangardystów, i w dorobku Wilhelma Szewczyka. Można więc

¹⁰ Z. HIEROWSKI: *Życie literackie...*, s. 322–323.

zasadnie powiedzieć, iż system obrazowy autora *Posągów* ma w sobie coś z ducha Awangardy, jakkolwiek to nie Awangarda określiła główny temat tej liryki. Dlatego krytyk trafnie charakteryzował obraz metaforyczny omawianej poezji:

Pewien przerost metafory, który utrudnia przedostanie się przez [...] zewnętrzną warstwę utworu, do jego warstw głębszych, znaczeniowych, spotkamy i w *Hanysie*, i w wielu lirykach, nawet w krótkich erotykach, które stają się czasem zawikłane, mało czytelne, a przez to sprawiają wrażenie chłodu. Ten chłód, jakby powściągliwość w ujawnianiu uczuć, jest dla Szewczyka charakterystyczny. Ale nie jest to realizacja jednego z kanonów liryki awangardowej, źródło tego stanu rzeczy leży w psychice, w naturze pisarza; wyniósł tę powściągliwość ze środowiska, ludu, gdzie obowiązuje zasada maskowania uczuć najbardziej osobistych, podczas gdy już uczucia patriotyczne jako kolektywne, jako manifestujące się często zbiorowo, w masie, nie podlegają zahamowaniom¹¹.

V

Bolesław Lubosz pisał, nieco schematyzując drogę twórczą Wilhelma Szewczyka, iż jest to poeta rozpięty między dwoma żywiołami: śląskością oraz — wolną od wszelkich uwikłań zewnętrznych — prywatnością¹². Zgadzać się na ten sąd, dokonajmy jednak drobnej korektury. Autor *Nocy* wierszy o tonacji prywatnej nie zaczyna pisać — jak sugeruje Lubosz — dopiero w latach pięćdziesiątych. Owa egzystencjalna tkanka jego poezji widoczna jest już w cyklu podwojonych czterowierszy, pisanych w latach trzydziestych, by przypomnieć tylko takie utwory, jak: *Co dalej* (PZ 20), *Paproć* (PZ 22), *Confetti* (PZ 23) czy *Godzina* (PZ 24). Lata czterdzieste i pięćdziesiąte przyniosły wprawdzie głębszą refleksję Szewczyka nad kondycją ludzką w ogóle, lecz głębokość tej refleksji ma swoje podłoże po prostu

¹¹ Ibidem, s. 323.

¹² B. LUBOSZ: *Horyzont słowa*. W: W. SZEWCZYK: *Nieustraszona rozmowa...*, s. 177—183.

w wieku poety i nabytych w czasie wojny doświadczeniach, a nie w jego zdolności do przeżywania i opisywania zjawisk.

Refleksyjność tej poezji wyrasta w dużej mierze z intensywnie przeżywanego kontaktu z naturą. Nie tylko „śląską”, lecz w ogóle z naturą, ujmowaną również w perspektywie sztuki. Bolesław Lubosz konstatował:

Wiersze zawarte w tomie *Zima boi się drzew* napisał Szewczyk przede wszystkim dla siebie, pragnąc ocalić swoją prywatność. Widocznie ciążyło mu już nawet śląskie „wieszczanie”. Postanowił odpocząć od problemów rodzinnej ziemi, od wszelkich postulatów i dławiących człowieka problemów. Ojczyście hałdy zastąpione zostały góorskimi szczytami, a familoki zagranicznymi pinakotekami i domami wielkich autorów. — Człowiek zmienia skórę — powie i zanurzy się w urodziwych krajobrazach. Wychyli się z niego Hiddensee z morską jesienią; zafunduje mu swoistą przystań W.H. Auden. Natomiast on z kolei — niczym urwis — podroczy się z Angelusem Silesiusem, wypnie się na van Dycka i spojrzy koso na Rubensa¹³.

Tak odkryje Wilhelm Szewczyk nową wartość liryki — metafizyczną. Prywatność zespolona z intensywnym przeżywaniem krajobrazów natury i refleksją nad egzystencją dzieł sztuki — sprawia, że poeta, utożsamiany przez krytyków zasadniczo z tematem śląskim, zaskoczy wszystkich. Wiele będzie w jego nowych wierszach swoistego humoru z siebie i z wszystkich innych, którzy w akcie pisarskim starali się zawrzeć jakiś ładunek intelektualnego opanowania świata. I będzie także przyznanie się do prawdy najpierwszej: tylko to, co nas bezpośrednio dotyka, jest życiem prawdziwym. W wierszu *Pochwała zmysłów* (PZ 146), wyjętym niemalże z filozofii Arystotelesa, poeta tak konkludował:

nie gniewajcie się panowie
nie dąsaj się maszyno świata

¹³ Ibidem, s. 183.

macie kolory a nie można ich dotknąć
macie sprzęty a nie można ich ugryźć
macie flety a nie można ich sądzić
jakże można wam ufać i wierzyć

co widzimy to jest
dlatego żyjemy

Metafizyka poezji autora *Posągów* jest ziemską, nie transcendentną, z wyjątkiem chyba kilku wierszy wojennych: folkloryzującej *Pastorałki maluczkich* (PZ 79), estetyzujących *Pasji strasburskich* (PZ 89–92), patriotycznej *Modlitwy* (PZ 98–99). W trwale skowanej przez eschatologię ziemskości można wszelako również odnaleźć *sacrum*. Objawia się ono w znakach pamięci (*Ze szkiecownika górskiego*, PZ 166–169), intymnym geście (*Czy kochałem*, PZ 171; *W muszli*, PZ 165), we wspólnocie ludzkiej (Z W.H. Audena, PZ 163–164). *Sacrum* zawsze jest intymne, nie daje się łatwo przełożyć na literaturę (najpewniej też taki „przekład” jest czymś zbędnym), dlatego w metafizycznych wierszach Szewczyka jawnej teofanii nie ma. Ale nie ma również *profanum*, to bowiem, co ziemskie, jest — z definicji — jedyną rzeczywistością człowieka. Ziemską metafizykę można postrzegać animalistycznie (jak w wielkiej urody *Robaku*, PZ 110), karnawałowo (jak w wierszach *Toast*, PZ 138–139; *Chyba nie głód*, PZ 148; *Nieustraszona rozmowa z samym sobą*, PZ 152–153) bądź też intelektualnie (jak w konfesyjnym liryku *Co jest najgorsze*, PZ 170); każdorazowo jednak — z pozycji „stania między przepaściami”, z perspektywy życia skazanego na nieuchronny koniec.

Metafizyka lub — jak kto woli — egzystencja świadoma własnej eschatologii, stanie się bodaj najważniejszym tematem poezji Wilhelma Szewczyka. Odnaleźć ją będzie można również w wierszach o małej ojczyźnie, Śląsku, los człowieka bowiem trwale jest zespolony z miejscem serdecznym, krajobrazem prywatności, a doświadczenie obcości, wykozerwienia, utraty czy braku — jest najbardziej dojmującym doznaniem jego ziemskiej egzystencji. Głównie jednak — tu

wracamy do czasów wojny — objawi się ona w cyklu wierszy strasburskich. *Pasje strasburskie*, napisane w kwietniu 1942 roku przez dwudziestosześcioletniego poetę, należą do znaczącego fragmentu jego dorobku. Ten cykl, przez wiele lat znany jedynie we fragmencie¹⁴, tworzą utwory poniekąd samoistne, woła poetę złożone jednak w wielkopostną refleksję nad losem człowieka cierpiącego i uwikłanego w wojnę. Dzisiaj trudno dociec, dlaczego Szewczyk nie zdecydował się na publikację całościową swojego wieńca sonetów — tym bardziej, że jest to całość nienaruszalna w swojej integralności.

W skład *Pasji* weszło dziesięć sonetów, dedykowanych „Minie Witkojc, ostatniej poetce łużyckiej, w podzięcie za Jej dobre listy”. Układ cyklu według zapisu rękopiśmiennego przedstawia się następująco: [1] *O bone Jesu*, [2] *Tristis est anima mea*, [3] *Stabat mater dolorosa I*, [4] *Stabat mater dolorosa II*, [5] *Parce domine populo tuo*, [6] *Adoro te in cruce vulneratum Christe*, [7] *Si est dolor similis sicut dolor meus*, [8] *Inclinato capite emisit spiritum*, [9] *Pasje strasburskie I*, [10] *Pasje strasburskie II*. Charakterystyczne są tutaj i przywołanie osoby z jej listami (kontekst prywatny), i określenie jej pozycji społecznej. Witkojc w oczach Szewczyka jest nie tylko „poetką łużycką”, czyli reprezentantką narodu ginącego, lecz także poetką „ostatnią”, a to znaczy, że spoczywa na niej wielki obowiązek ochrony narodowego dziedzictwa (w tym języka). Dedykacja staje się swoistym przypomnieniem obowiązku. W sytuacji zagrożenia pisanie wierszy należy traktować jako narodowy obowiązek, potwierdzenie przynależności do wspólnoty słowiańskiej (dlatego *Pasje strasburskie*, tytułem odwołujące się do toponomastyki spornego miasta na pograniczu francusko-niemieckim, à rebours są potwierdzeniem dziedzictwa słowiańskiego).

Cykl ten zasługuje na osobne omówienie. Poszczególne jego części odwołują się do topiki świąt Wielkiej Nocy

¹⁴ Trzy nieznane dotąd wiersze z tego cyklu — [1] *O bone Jesu*, [5] *Parce domine populo tuo* oraz [7] *Si est dolor similis sicut dolor meus* — ogłosiłem, dzięki życzliwości Profesor Grażyny Barbary Szewczyk, w miesięczniku „Śląsk” 2001, nr 1.

i przywołują obraz ukrzyżowanego „dobrego Jezusa”, przed którym tyleż grzeszni, co cierpiący, dopominają się o łaskę wybawienia z otchłani bólu. Nie jest to ból jednostkowy, lecz zbiorowy; wypowiedziany wprawdzie w pierwszej osobie, lecz w imieniu wspólnoty. Kiedy więc w *Parce domine populo tuo* pojawi się motyw umęczonego wojną narodu polskiego, poeta świadomie sięgnie po słowa, w których utożsamiona została droga krzyżowa Jezusa z „męczenniczą drogą” Polaków i koniecznością przyjęcia podobnej ofiary przez jednostkę:

I my teraz krzyż nosim. Więc przebacz nam, przebacz.
Nasz krzyż nam obce woje na mieczach przynieśli.
Ja bym ci to wyśpiewał na mej marnej gęśli,
gdybyś choć ździebko kazał uchylić nam nieba.

Ale tobie tam dobrze, Panie miłościwy,
tam ani jednej róży nie złamie huragan.
I ja cię nie o pokój wiekuisty błagam
ani o twe żołnierze święte albo dziwy.

A jeśli tu na brzegach obcej klękam rzeki,
to do ojczyzny mojej modłę się dalekiej,
a nie, by tu hołd składać litościwym bogom.

— Nie pójdę na Golgotę. Dam odpocząć mułom.
Ale z narodem pójdę męczenniczą drogą,
„Parce mihi, Domine, parce populo tuo”.

Metafizyczność jest tutaj sprzęgnięta ze sprawami egzystencjalnymi, a nadto poszerzona o kontekst narodowy. Tak bywa na ogół w całej poezji Wilhelma Szewczyka, i pewnie przyjdzie niejeden raz jeszcze o ten wątek zahaczyć.

VI

Czytając po latach wiersze Wilhelma Szewczyka, łatwo poddać się ich brzmieniom. Ale to smutna liryka, nawet w jej licznych formach karnawałowych. „Słowo, kształt zapomnienia”, „wiersz, dźwięk rozpaczy” — napisze poeta w elegii *Ze szki-*

cownika górskiego (PZ 166—169). I doda: „Teraz już tylko pamięć, ekstrakt odwagi”. To, co jest smutkiem życia, powinno zatem znaleźć swoją przeciwwagę w pamięci poezji. Dlatego w tej intymnej przecieź, choć z ducha Przybosa zrodzonej, elegii przeczytamy wezwanie:

Ponad doliną przenieś pamięć,
by sama stała się lotem,
by sama była śmiechem szyderczym
z minionych zdarzeń.

Chwalcie miłość, dmijcie w trąby,
w smutne trąby niepamięci.

Zapewne — poezja nie znaczy wiele w historii świata; niewątpliwie — nie potrafi przeszkodzić szybkiemu umieraniu. Może jednak swym głosem ocalać to, co kruche. Być znakiem człowieka „między przepaściami”. Widomym znakiem, że się było, czuło, kochało, cierpiało, śmiało.

W późnych wierszach Wilhelma Szewczyka, ze zmiennym natężeniem, właśnie ta świadomość, ów „ekstrakt odwagi”, ujawnia się bodaj najwyraźniej.

Teleologia losu

Noty o poezji Bogdana Czaykowskiego

I

Zaczynała się ta twórczość od wielu pytań. Dotykały one spraw pokoleniowych, koncentrowały się na relacjach polskich *young angry men* i strażników religii patriotycznej, niewątpliwie także nasilały się wówczas, gdy mnożono wątpliwości, w jakim języku narodowym młody emigrant może i powinien wyrażać artystyczną ideę, i z jakiego języka może i powinien czerpać pożywkę dla własnej wyobraźni¹. Ale pośród tych pytań — przecież ważnych — jedno wysuwało się przed wszystkie inne, zdominowało je, pewnie nawet doszczętnie i bezapelacyjnie unieważniło.

Jest to pytanie o **teleologię losu**. Tego losu, jaki zapisany został w rozwijającej się biografii własnej; jaki możemy odtworzyć z pamięci kultury, określającej nasze pojmowanie świata i czyniącej z nas bezwonną kalkę zachowań przeszłych pokoleń; jaki wreszcie założony został w ogólnym planie Opatrzności, być może w ogóle nieinterweniującej w nasze życie, a tylko wpływającej na nie przez znaki szczególnej łaski.

¹ Por. M. KISIEL: *Biografia i metafizyka. Szkic do portretu Bogdana Czaykowskiego*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 91 — 102; B. SZALAŚTA-ROGOWSKA: *Urodzony z piotunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego*. Katowice 2005, *passim*; J. PASTERSKI: *Od „dwuzwiciadła” do ziemi-ojczyzny. Poetyckie zakorzenienia Bogdana Czaykowskiego*. W: IDEM: *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*. Rzeszów 2011, s. 96 — 197.

W poezji polskiej nie jest to pytanie rzadkie. Poczynając od lat trzydziestych wieku XIX, stale organizuje ono egzystencjalną i wspólnotową wyobraźnię Polaków i szczególnie intensywnie jest zadawane w sytuacji rozproszenia, przymusowej emigracji z krajobrazu ojczystego i niekończącej się wędrówki w poszukiwaniu jakiegoś schronienia dla **istnienia** (pojedynczego bytu) **wyrzuconego z istnienia** (wspólnoty bytu). Ten diasporyczny sens pytania o los znany jest z historii Żydów i tak też był odczytywany przez rówieśników Czajkowskiego. O tym już pisano².

Wyrzucenie istnienia z istnienia jest jednakże odkryciem **inności** istnienia. Być może przeznaczeniem człowieka nie jest zakorzenienie, lecz wykorzenienie; być może — jak pisał Józef Wittlin o Odyseuszu i jego Itace — ojczyzną poety jest ból³, a ostatecznym celem poznania jest nie suma doświadczeń, lecz różnica między doświadczeniami.

Tak rozkłada się — uprzednio złożywszy w nierozzerwalny splot — pytanie o teleologię losu. W ujęciu najprostszym: o los, czyli **biografię**⁴.

Ale także — w ujęciu bardziej szczegółowym — o świadomość miejsca (miejsc), w jakie rzuceni jesteśmy za sprawą przypadku, decyzją własną lub innych. Więc: o los, czyli **geografię intymną**⁵.

2 Por. M. KISIEL: *Aksjomat Ilnatowicza. Przypis do światopoglądu londyńskiej grupy Kontynenty*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 143—156.

3 J. WITTLIN: *Słowo tłumacza do czytelnika*. W: HOMER: *Odyseja*. Z grec. przeł. i przedmową poprzedził J. WITTLIN. Rzecz o Homerze napisał R. GANSZYNIEC. LWÓW 1924, s. 24.

4 Por. np. Z. MARCINÓW: „Urodzony wiele razy”. O poezji Bogdana Czajkowskiego. W: *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*. Red. W. WÓJCİK. Katowice 1986, s. 142—152; M. KISIEL: *Biografia i metafizyka...*, s. 95—97; B. SZALAŚTA-ROGOWSKA: *Urodzony z piotunów...*, s. 31—60; J. PASTERSKI: *Od „dwuzwierciadła”...*, s. 100—125.

5 Konieczność refleksji nad „geografią poetyckiej wyobraźni emigrantów” szczególnie mocno akcentuje J. KRYSZAK w książce *Literatura złej chwili dziejowej*. [B.m.w.] 2005, s. 93—103. Por. także „Ktokolwiek je-

Ale także: o dogłębne odczuwanie czasu własnego i czasów innych ludzi, których istnienie jakąś przedziwną siłą wdziera się w nasze istnienie. Więc: o los, czyli **plagiat istnienia**⁶.

Ale także: o relację między istnieniem pojedynczym jako niepodzielną częścią i między całością, która części niepodzielne chce widzieć we wzajemnej sensowności. Więc: o los, czyli **różnicę metafizyczną**⁷.

Ale także: o stałe doświadczanie tego, co niewyraźne, ujawniające się w figurach wyobraźni, konstytuujące „świadomość archetypiczną”⁸. Więc: o los, czyli **„uczucie zależności stworzenia”**⁹.

Te pytania są dla poezji Bogdana Czaykowskiego chyba najważniejsze i odpowiedzi na nie szukać będziemy w tej — za-

steś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. LIGĘZA, W. WYSKIEL. Łódź 1995, *passim*. W odniesieniu do poezji autora *Trzciny* czonek na tę kwestię zwróciła B. TARNOWSKA: *Ogród i wiatr. O pewnych elementach wyobraźni poetyckiej Bogdana Czaykowskiego*. W: EADEM: *Wokół „Kontynentów”. Szkice i rozmowy z poetami*. Olsztyn 2011, s. 53–74. W niniejszym szkicu — o czym dalej — problematyka „geografii intymnej” jest traktowana inaczej.

6 Odwołuję się tutaj do maksymy Émile’a Ciorana: „Istnienie jest plagiatem”. Cyt. za: Ph. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, A. LABUDA, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 219.

7 Odwołuję się tutaj do Heideggerowskiej koncepcji bycia bytu w opozycji do bycia samego. Por. M. HEIDEGGER: *Przezwyjęcie metafizyki*. Przeł. M.J. SIEMEK. W: M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977, s. 284–315; M. HEIDEGGER: *Identyczność i różnica*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa 2010.

8 A. CZERNIAWSKI: *Świadomość archetypiczna*. W: IDEM: *Muzy i sowa Minerwy*. Wrocław 1994, s. 147–157.

9 „Szukam dla rzeczy, o którą nam chodzi [uczucie „czegoś wyższego” — M.K.], jakiejś nazwy i nazywam to uczucie *uczuciem zależności stworzenia* (Kreaturgefühl), uczuciem stworzenia, które pogrążone jest we własnej nicości i przemijaniu wobec tego, co jest ponad wszelkim stworzeniem”. Por. R. OTTO: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstw i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. KUPIS. Wrocław 1993, s. 36.

mkniętej już jak okładki książki — twórczości przez pół wieku zrośniętej z emigracyjną, by tak rzec: „kanadyjską”, częścią polskiej literatury. W sposób oczywisty będzie to odpowiedź szkicowa, dlatego nadałem jej charakter not (dopowiedzeń, uściśleń, niewielkich korektur). O dwu ostatnich problemach związanych z metafizyką i religią poczynię tylko wzmianki, ponieważ nie wiem jeszcze, jak je opisać, choć wiem, że są one dla światopoglądu poetyckiego twórcy *Okanagańskich sadów* niebywale istotne.

II

W *Trzcinach czcionek*, debiutanckim tomiku Bogdana Czaykowskiego, autobiografizm wierszy jest ich gestem semantycznym¹⁰. To, co przeżyte, doświadczone, musi zostać zaświadczone. Młody poeta mógłby powiedzieć za Stanisławem Brzozowskim: „Co nie jest biografią — nie jest w ogóle”¹¹. Nie jest nią w tym sensie, że wymyka się ona jakiegokolwiek konceptualizacji. To biografia jest siłą przedustawną wyobraźni, ona uwiarygodnia idee, jakim jesteśmy wierni i jakie głosimy, ona także określa nasze miejsce w istnieniu. Ten, kto lekceważy biografię własną, opowiada się po stronie anonimatu, a idąc dalej — wyrzeka się tożsamości, ergo: lekceważy przeszłość, w której mieszczą się zarówno zdarzenia pojedyncze-go życia, jak i pamięć (o) Innych.

Trzciny czcionek są właśnie pytaniem o biografię. Ludzką (stąd w tytule Paskalowski krzyk/szum **trzcín**) i poetycką (stąd owe **czcionki** drukarskie, jako *signum* utrwalenia estetycznego przeżycia). Czcionki szumią jak trzciny i krzyczą jak trzciny. I jak trzciny są mało znaczące. „Staw się zaplątał w sieciach tataraku / w trzcinach się zgubił jasny wiatr” —

¹⁰ Wiersze Bogdana CZAYKOWSKIEGO cytuję za tomem *Jakie ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956 — 2006*. Przedmowa, wybór i oprac. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Kraków 2007. Skrót JOS oznacza to wydanie, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tomu.

¹¹ S. BRZozowski: *Pamiętnik*. Oprac. O. ORTWIN. Lwów 1913, s. 142.

pisał o dziesięciolecie starszy Zdzisław Stroiński w wierszu o krajobrazowej, moralnej i prawdziwej klęsce Polaków¹². U autora *Okanagańskich sadów* podobnie: to, co jasne (arkadyjskie), i to, co krzyczące, zaplątane, zagubione (historyczne), odnajduje się w zapętleniu jednostkowej traumy i transgresji. Przekroczenia, a poniekąd i wyzwolenia.

Bożena Szałaśta-Rogowska zauważyła, że wiersze „o wyraźnym charakterze autobiograficznym [...] są w pewnym sensie zamaskowaną autobiografią” Bogdana Czaykowskiego¹³. Pogląd ten bliski jest także innym krytykom.

Wpisanie w twórczość indywidualnej biografii bohatera — pisała badaczka — miało na celu zobiektywizowanie własnych doświadczeń, miało być orężem przeciwko sztafażowi koncepcji próbujących wytłumaczyć całość historii (heglizm, marksizm) oraz miało na celu przedstawienie portretu nowego emigracyjnego pokolenia, którego losem była tułaczka i doświadczenie wielokulturowości¹⁴.

To prawda, ale jest w lirycznej biografii Czaykowskiego coś więcej. Biografia albowiem nie jest tu ratunkiem, nie ocala, przeciwnie: mąci umysł i stacza do grona upośledzonych. W wierszu *Kluczyki* (JOS 20–21), może najbardziej dramatycznym we wczesnej poezji Czaykowskiego, pytanie o biografię jest jednocześnie pytaniem o dramat biografii. „A ja?”, „Lecz ja?”, „Gdzie ja [...]” — to są pytania okrutnie depresyjne; nie ma w nich pragnienia odpowiedzi, jest chęć udobitnienia postrzępionego „ja”. Jeszcze mocniej zostało to wyrażone w wierszu *Wizja w getcie* — oto „Obczyzna chorych ludzi, / Obląkany dom” (JOS 23) przybiera postać apokaliptycznie destrukcyjną: „Bez domu domu dom” (JOS 24).

12 L.Z. STROIŃSKI: *Chmura. Portret poety*. Słowo wstępne J. HARTWIG. Oprac. H.Z. ETEMADI. Lublin 2011, s. 34. Zob. też M. KISIEL: *Ananke i Polska. O liryce Zdzisława Stroińskiego*. Katowice 2010, s. 131–143.

13 B. SZAŁAŚTA-ROGOWSKA: *Urodzony z piołunów...*, s. 60. Zdzisław MARCINÓW nazywał to „mitem osobistym” — IDEM: *„Urodzony wiele razy”...*

14 B. SZAŁAŚTA-ROGOWSKA: *Urodzony z piołunów...*, s. 60.

Aliteracyjne, jęśliwe, w poetyckiej echolalii uwydatnione, poczucie straty tego, co najważniejsze (dom), jest w istocie rzeczy zwróceniem uwagi nie na dom, lecz na jego mieszkańców. Rilkeńska perspektywa z drugiej elegii duinejskiej, że domy trwają, my przemijamy niczym podmuch powietrza¹⁵, odnajduje się tutaj bardzo wyraźnie w swoim odwróceniu. Nie ma ekspresjonistycznego krzyku i żalu, choć jest płacz; nie ma egzystencjalnego lęku przed przemijaniem, jest egzystencjalna świadomość utraty.

A jest to utrata całego stworzenia. I całej natury. Napisał poeta w nietytułowanym wierszu (IOS 29):

Jeszcze do dziś obmywa
Ziemię z popiołów niebo.
Lże ziemia swe rany.
Drż z przerażenia w snach.

Tak jednoczą się w stałości i zmienności, trwaniu i znikomości, mocy i lęku wszystkie żywioły kosmosu. Wszechświat i człowiek. Jednoczą się w przestrzeni i czasie, w tym, co można nazwać „geografią intymną”.

III

Geografia intymna jest sygnaturą naszej obecności w przestrzeni. Miejsce odkłada się w pamięci jednostki, a powrót do miejsc doświadczonych zawsze jest archeologią istnienia. Tam, gdzie jesteśmy (byliśmy), tam zostawiamy siebie. Parafrazując wiersz *Do M**** Adama Mickiewicza, powiedzieć można, że geografia intymna jest „częstką duszy”¹⁶, i jako taka

¹⁵ Zob. R.M. RILKE: *Elegie duinejskie*. Tłum. M. JASTRUN. Kraków 1962, s. 21.

¹⁶ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI [i in.]. T. 1: *Wiersze*. Teksty przygotowali W. BOROWY i E. SAWRYMOWICZ. Dodatek krytyczny oprac. L. PŁOSZEWSKI, E. SAWRYMOWICZ. Warszawa 1955, s. 181.

naznaczona jest znakami osobowości. Psychizacja pejzażu, interioryzacja przestrzeni, nostalgia za krajobrazem z przeszłości sprawiają, że w podmiocie ożywa świat. Wędrówka po miejscach z pamięci jest wędrówką w czasie. *Homo viator* zawsze odwołuje się do czasu mitycznego, *hic et nunc* nie może obejść się bez *illic et tunc*.

Geografia intymna nie jest więc tylko mapą odkładających się w pamięci miejsc, jest także — a może przede wszystkim — mapą przeżytego (minionego) czasu. Pisał o tym poeta w wierszu *Miejsce i czas* (JOS 173):

Miejsce jest nieistotne,
miejsce w ogóle jest nieistotne.

Czas to co innego. Czas miejsca,
czas przed tobą i czas w tobie.

Czas miejsca jest chwilą tak wieczną,
że jak w słojach najsubtelniejszych włókien,
po których przebiegają w ułamkach sekund
elektromagnetyczne pociągi,

ma las i węgiel, i tlen, i początek,
i przebieg świata,
i tylko przyszłość jest w nim potencjalna,
a resztę wszystko ma — czas miejsca.

Czas w tobie jest więc czasem
rozświetlonego z wewnątrz czasu miejsca,
po którym pustka nigdy się nie zapełnia.

A czas przed tobą jest jak wiatr,
który na ciebie napiera,
jak wilk wsparty łapami w twoje barki
(a kłębek nic pożera i pożera)
i wiesz o nim więcej, niż chciałbyś wiedzieć,
i nic, co byś chciał wiedzieć na pewno.

Podczas gdy miejsce jest nieistotne,
miejsce w ogóle nie jest istotne.

W wierszu Czaykowskiego — czytamy dosłownie — geografia intymna nierozzerwalnie związana jest z czasem: „A czas przed tobą jest jak wiatr, / który na ciebie napiera”. Dlatego wszystko, co „odkłada się” w podmiocie, jest, by tak rzec, uczasowione. „Czas w tobie”, który jest „czasem miejsca”, sprawia, że pustka po miejscu „nigdy się nie zapełnia”. Nowe miejsce nie luzuje dawnego, nie zastępuje go, nie może być żadną rekompensatą za utratę miejsca starego. W tym znaczeniu geografia intymna stanowi „częstkę duszy”. A ponieważ krainy utracone zawsze konsolidują jednostki w ich statusie ontologicznym, geografia intymna jest sygnaturą tożsamości.

W tym sensie Czaykowski powiela — inaczej tylko formułując — światopogląd Norwida. Pisał na marginesie jego wiersza *Przeszłość*:

Ważne jest to, że człowiek nie żyje tylko w teraźniejszości, że ma przeszłość. Dosłowne zrozumienie pojęcia przeszłości oznacza, że to, co się w niej zawarło, nie istnieje. To, co przeszłe, jest przeszłe. Stanowisko wygodne dla tych, których męczą wspomnienia! Norwid wskazuje na złudność takiego pojmowania przeszłości. „Przeszłość — powiada — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”. Ucieczka od własnych czynów polegająca na relegowaniu ich do tego, co przeszłe, a więc już nieistniejące, i stąd jakby niebyłe, argumentuje Norwid, jest złudzeniem. [...] Norwid, nie zaprzecza, że między teraźniejszością a przeszłością jest różnica, ale zaprzecza, jakoby ta różnica niwelowała ciągłość między teraźniejszością a przeszłością¹⁷.

To wszystko odnosi się także do geografii intymnej.

¹⁷ B. CZAYKOWSKI: *Myśl i jej ujęcie w poezji polskiej: od Norwida do Czerinawskiego. Rekonesans*. W: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOŁSKI. Rzeszów 2003, s. 23.

IV

„Istnienie jest plagiatem” — zanotował Émile Cioran¹⁸. Rozwijając tę maksymę, powiedziałbym, że jest nim w tym sensie, że „istniejąc”, powielamy „istniejące” na wielu poziomach czasu (kiedyś, dzisiaj, jutro). Co jest, już było; co było i jest, będzie w przyszłości. „Tam i wtedy” znaczy tyle samo, co „tu i teraz” i ma potencjalnie tę samą wartość, co „tam i później”. Nie chodzi tu wszakże o proste odbicie, kalkę czasów, kopię równą oryginałowi. O tym mówi poeta w *Wietrze z innej strony* (IOS 140):

Wiatr z innej strony i od razu słońce.
Słońce, i zaraz wiatr z przeciwnej strony.
Odwrócił liście kolorem czerwonym
i mieszał fale, których szczyty trwały
dłużej niż zwykle, nim runęły w przepaść.

Śmierć z jednej strony i od razu słońce.
I poruszenie wewnątrz jak w powietrzu.
Odwracam życie kolorem czerwonym
w tańcu jaskółek, zjawionych tak nagle.

Wiatr z innej strony, i zaraz jaskółki.
Jaskółki, i od razu wiatr z przeciwnej strony.
Chmury mszyc zwianych w przestworza spod liści.
Bo wiatr i naraz piorun z innej strony.
I szczyt obłoku krócej trwa niż zwykle
przeciwным wiatrem cicho uderzony.

Wiatr z innej strony, i od razu słońce.
Słońce, i zaraz wiatr z przeciwnej strony.

Powiedzielibyśmy: koło czasu kopiuje istnienie. Śmierć odmienia się przez życie, życie przez śmierć. Koniec przez początek i na odwrót¹⁹. W poezji Czaykowskiego ta natrętna myśl

¹⁸ Zob. przypis 6.

¹⁹ Jacek ŁUKASIEWICZ (*Wiatr z innej strony*. W: IDEM: *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993) pyta:

powraca stale, lecz pod różnymi postaciami. W *Buncie wierszem* (JOS 19): „Urodziłem się tam. / Nie wybierałem miejsca.”; [...] mogłem się przecież urodzić / W [...]. / Ale urodziłem się tam.”; „A ludzie stamtąd krzyczą: / Wróć”; w *Komunikacie* (JOS 56): „Wchodzimy powtórnie w te same wody, / w te same zasały sadzawki, / ale gdzie jesteś?”; w *Okanagańskich sadach* (JOS 199): „Urodzony wiele razy, urodziłem się raz jeszcze”.

To bardzo znane fragmenty. Interpretując je, krytyka łączyła biografię twórcy *Sporu z granicami* z problematyką tożsamości²⁰. Wyrażone w tych słowach doświadczenie tułactwa i wielokrotnych narodzin symbolicznych, w istocie rzeczy jest traumatycznym odrzuceniem kopii istnienia. Powtarzalność losów, identyczność przeżytych doświadczeń nie sprzyjają wspólnocie. Ta buduje się na innych podstawach. Jeśli więc istnienie jest plagiatem, to pragnieniem jednostki jest uznanie istnienia za wyjątek. Nawet jeśli jest to nie całkiem możliwe.

Wiersz *I po cóż mam się odradzać* (JOS 149) poeta rozpoczyna mottem z Zolli: „The same pattern of volutes is drawn on the rice-floor in Malabar tribal snake-totem ceremonies of possession...” („Taki sam wzór wolut plemiennych totemów o kształcie węża w czasie ceremonii opętania jest narysowany na podłodze ryżowej w Malabarze”):

I po cóż mam się odradzać w innej postaci,
Być sobą pośmiertnie, ale nie w tym życiu,
Przesiany przez grudki ziemi i łodygi traw;
Cokolwiek ze mnie będzie w dwoistej naturze,
Niech nie pamięta tego, co tutaj kochałem.

„O śmierci napomknęto w tym utworze [...] jakby w przelocie. Wystarczy więc zmiana wiatru i śmierć się odmieni? Koniec zostanie zastąpiony przez początek?” (s. 193). Moim zdaniem, na te pytania Czaykowski odpowiada twierdząco.

²⁰ Szeroko na ten temat pisze B. SZALAŚTA-ROGOWSKA: *Urodzony z pioletów...*, s. 61–102. Por. także J. PASTERSKI: *Od „dwuzwierciadła” do ziemi-ojczyzny...*, s. 96–197.

Niech się przesiewa w inne ciała, w inne duchy,
Co się rozpadnie. Niech myśli krążą jak ptaki bezpańskie,
Zanim wypatrzą miejsce, gdzie założą gniazdo.
Jeżeli coś zostaje niezniszczalne,
To niech się nie rozpozna, ani nawet czuje,
Że już kiedyś tu było. Sięgałem wstecz myślą
I zawsze rozpraszała się przed mym początkiem.
Mam zakreślone granice: przedtem, potem nie-ja.

A jeśli spotkam osoby kochane
W innych postaciach, czy staniemy blisko,
Nie wiedząc, jakie skupia nas źródłisko,
I odkrywając w sobie jakąś bliskość,
Od nowa tworzyć będziemy kolisko
Miłości, jak w platońskim śnie o Androgyne?
Wiem, że choć zgine, ja nie cały zgine.
Niechże te rymy więc, o ile ocalały,
Świadczą, po moim trupie, że się śmiałem.

I podobnie w wierszu *Jakieś ogromne szczęście* (JOS 361):

Jakieś ogromne szczęście mnie zbudziło,
[...]
I z tym ogromnym szczęściem przebudzony
Wiedziałem to, co najważniejsze, więcej: czułem:
[...]
Że mi nie trzeba wcale posiadania,
Bo w życiu człowiek tylko gości.
Ani wieczności.

Istnienie jako plagiat, kolisty bieg świata nie wykluczają naszej wyjątkowej obecności. Nawet jeśli te same znaki powtarzają się w różnych częściach świata, świadczą o tym, co wspólne, identyczne, a może nawet nieoryginalne, poeta powie: „w życiu człowiek tylko gości”. „I po cóż mam się odrażać w innej postaci”, zapyta, świadom tego, że prawdziwa gościnność bytu jest zawsze jednokrotna.

W istocie rzeczy chodzi o to, że zachwycająca nas powtarzalność losów, uwodząca umysł teoria o przenikaniu się

dusz, sztuk, literatur i czego tam jeszcze, a więc: wszelkie korespondencje zachodzące w kulturze, tak naprawdę nie odsuwają pragnienia człowieka, by jego życie było w owym „plagiacie istnienia” jedyne. „Cokolwiek ze mnie będzie w dwoistej naturze, / Niech nie pamięta tego, co tutaj kochałem”; „Jeżeli coś zostaje niezniszczalne, / To niech się nie rozpozna, ani nawet czuje, / Że już kiedyś tu było”.

Formuła Ciorana, nihilisty egzystencjalnego, jakże ładnie została tu odwrócona w utajnioną myśl Koheleta o pięknie trwania i przemijania.

V

Pytanie o miejsce jednostkowego istnienia w istnieniu zbiorowości nie jest tylko różnicą społeczną, lecz także — na wyższym poziomie — różnicą metafizyczną. Martin Heidegger pisał, że w naszych rozważaniach zbyt często skłaniamy się do dywagacji nad tym, czym jest sam byt, a nie poświęcamy głębszej refleksji istocie bycia w ogóle²¹. Pytanie o byt pojedynczy prowadzi więc w konsekwencji ku pytaniom o jego relację do bytu wspólnego. To jest też uzasadnione. Kiedy jednak chcemy rozstrzygnąć wątpliwości, które nie tylko dotyczą naszej codzienności i nie moszczą się na podłożu zależności horyzontalnych, powinniśmy zwrócić się ku bardziej generalnemu pytaniu o miejsce części w całości, a przekładając to na słownik filozofii — ku metafizyce. Píše Heidegger:

Metafizyka jest przeznaczeniem w sensie ścisłym i jedynym, o jaki tu chodzi: w tym mianowicie, że jako naczelna tendencja zachodnioeuropejskich dziejów metafizyka umieszcza człowieczeństwo w zawieszeniu pośród wszystkiego, co jest bytem — ale zarazem bycie tego, co jest jako dwoistość (*Zwiefalt*) obojga, nigdy nie może być czymś, czego metafizyka sama z siebie, poprzez siebie i w sobie właściwej prawdzie

²¹ Zob. przypis 7.

mogłaby doświadczyć, o co mogłaby pytać, co byłaby zdolna spoić.

Jednakże to przeznaczenie, o którym należy myśleć w perspektywie dziejów bycia, jest konieczne dlatego, że przechowywana w byciu różnica między nim samym a bytem, może, dzięki byciu właśnie, znaleźć się w prześwicie dopiero wtedy, gdy sama ta różnica wy-darza się jako taka. Ale jak mogłoby to nastąpić, gdyby uprzednio byt nie popadł w skrajne zapomnienie o byciu, a zarazem bycie nie objęło bezwzględnego, choć dla metafizyki niepoznawalnego panowania jako wola woli, która nadaje sobie ważność od początku i jedynie przez wyłączny priorytet, jaki przyznaje bytowi (czemuś, co jest przedmiotowo rzeczywiste) nad byciem.

Tak więc to, co w różnicy tej odróżnialne, w pewien sposób udostępnia się przedstawieniu, zarazem jednak pozostając skryte w osobliwej niepoznawalności. Dlatego różnica sama jest przysłonięta²².

Problematyka różnicy metafizycznej to zagadnienie, które musi zostać dogłębnie rozpoznane w odniesieniu do poezji autora *Wiatru z innej strony*. Wczesna moja supozycja²³ domaga się większego nad nią namysłu. W każdym razie: namysł ten nie może być tylko nad człowiekiem i egzystencją, lecz także nad czymś więcej, co jest nie tylko po Augustiańsku definiowaną różnicą między ciałem a duszą, lecz także wchodzi w relację tożsamości i różnicy²⁴. Tutaj Czaykowski objawi się jako ten, który może z Heideggera, którego czytał, a może z Lévinasa, wyłuskać coś, co da mu pewność tego, „Czego myśl nie pomyśli, / Czucie nie przeczuje, język nie obnaży” (*Dwie antystrofy o śmierci*, JOS 313).

W konsekwencji także odnajdzie to, co Rudolf Otto nazywa *numinosum*, określi zależność „stworzenia” wobec tej siły

22 M. HEIDEGGER: *Przezwyciężenie metafizyki...*

23 M. KISIEL: *Biografia i metafizyka...*

24 Pięknie te kwestie tłumaczy Barbara SKARGA w książkach: *Ślad i obecność*. Warszawa 2005; *Tercet metafizyczny*. Warszawa 2009; *Tożsamość i różnica*. Warszawa 2009.

tajemnej, która objawia swoją przerażającą moc, uzmysławia człowiekowi jego znikomość, także nicość, nieważność i podrzędność.

Ale to są kwestie na inną okazję.

VI

Poezja Bogdana Czaykowskiego, widzimy to z perspektywy nowego stulecia, jest jednym z najważniejszych doświadczeń dwudziestowiecznej polskiej twórczości emigracyjnej, która określając swój językowy, narodowy czy tożsamościowy los po II wojnie światowej, dramatycznie mierzyła się także z losem artystycznym. Niekoniecznie musiały się te dwie kwestie wykluczać; wiążąc jednakże to, co patriotyczne, z tym, co artystyczne, co przenikliwsi wiedzieli, że gdzieś w dalszej perspektywie skazują się na literacki niebyt; odcinając się od własnej biografii, zrywają więź z tymi, dla których romantyczna idea cierpiętnictwa ważniejsza była od politycznego rozsądku. Zwrot ku postawie Conrada czy przyjęcie Bobkowskiego idei „kosmopoliskości”, a nawet Gombrowiczowego rewizjonizmu, musiało być nie lada przekroczeniem psychicznych barier. Bogdan Czaykowski doskonale wpisuje się swoją poezją w to, co moglibyśmy nazwać **zwrotem moralnym polskiej emigracji powojennej**.

Nie mieści się ona w historiozoficznej idei Tymona Terleckiego, upatrującej wzajemnego zbawienia Polski przez Zachód, a Zachodu przez Polskę, ale zdąża w stronę tego, co jest stałą opozycją sztuki: jej moralnością i niemoralnością.

Opozycja ta, z ducha Czesława Miłosza, określa poezję autora *Okanagańskich sadów*. Nie bez przyczyny chyba dlatego Miłosz był tak bliski Czaykowskiemu. W roku 2004 dedykował mu wiersz *Czesławie* (105 299):

Czesławie,
Wino śpi i śpią podróżni.
Nad zatoką, ponad góry

Obłok biały i blask jasny.
Ścieżka obok czarnych głógów
Słyszy cichy dotyk stóp.
I już widzę, i już idę,
Bo czuwałem, jestem gotów.
Wino śpi i śpią podróżni.

O tym wierszu, powstałym w roku śmierci Noblisty, i o poezji jako zwrocie moralnym, także przyjdzie napisać kiedy indziej²⁵.

²⁵ Zob. o tym wierszu i o relacji z Miłoszem uwagi J. PASTERSKIEGO: *Inne wyzwania...*, s. 154–158.

Ruiny istnienia

O poezji Andrzeja K. Waśkiewicza

I

Pierwsze pytania bywają najważniejsze. Tak jak dziecko uczy się mowy świata, tak samo poeta pyta o możliwości nazywania: „czy ściśle jestem w słowie”? Nazwać to nie tylko zaświadczyć o własnej wolności, lecz także ujawnić świadomość własnej tożsamości. I, co równie istotne, przekazać wiedzę o sobie i świecie. Czy słowo „ściśle mnie mieści”? Co może wyrażać ponad to, co jest jego literalnym sensem? Takie pytania nie są mnożeniem bytów. Przeciwnie — dotyczą fundamentów tworzenia, mają wyraźnie metapoetycki charakter. I nie jest przypadkiem, że Andrzej K. Waśkiewicz od takich właśnie pytań rozpoczyna pierwszy wiersz w swoim pierwszym tomiku.

Tomik nosi tytuł *Wstępowanie* i tak samo nazywa się przywołany utwór. Zwróćmy uwagę na ten tytuł: jest on dla czytelnika wskazówką, i to przynajmniej w dwojakim znaczeniu. Więc — po pierwsze — informuje o tym, że mamy do czynienia z debiutem (wstępowanie do literatury); po drugie — sugeruje, że ujawnione zostanie tu poetyckie *confesio fidei* nieznanego jeszcze poety (wstęp do poetyki). Fakt, że *Wstępowanie* (W 3)¹ rozpoczyna debiutancki tom wierszy Waś-

1 Przywołując w tekście książki i arkusze poetyckie Andrzeja K. Waśkiewicza stosuję następujące skróty: W — *Wstępowanie*. Zielona Góra 1963; SP — *Strefa pamięci*. Zielona Góra 1965; D — *Dziedzictwo*. Warszawa 1966; PC — *Przestrzeń po człowieku*. Poznań 1967; PU — *Próba uzasadnienia*. Zielona Góra 1970; ZN — *Zapis z nieobecności*. Warszawa — Zielona

kiewicz i że użycza swego tytułu całemu zbiorowi — każe nam zatrzymać się nad nim dłużej.

czy ściśle jestem w słowie owym trzmielu
wielomównie brzękliwym czy ściśle mnie mieści

w nim ryba śnięta na wytartych traktach
na ile jest wymierne ryby apogeum

równina bardzo pokorna wstępuje w to miejsce
tam jest dom mój upalny — cyrklem czyniona arktyka

Wiersz nie daje odpowiedzi na postawione pytanie: „czy ściśle jestem w słowie”; raczej ujawnia wątpliwości i niepokoje, które dręczą poetę. Dostrzega on bowiem, że dążenie do prawdziwego spełnienia w poezji jest uwarunkowane licznymi obostrzeniami. „Słowo” (poezja) jest „trzmielem / wielomównie brzękliwym”, a w przełożeniu na język krytyczny: jest rozszerzeniem i zastosowaniem niektórych właściwości mowy (definicja Valéry’ego). Świat poezji jest rzeczywistością różnorodnych języków (idiolektów), świadome wejście w jego obszary zakłada konieczność poszerzenia jego granic. Tylko wtedy poeta może dostąpić prawdziwego spełnienia w poezji. W przeciwnym razie — podzieli los wielu epigonów. A „słowo” (poezja) jest bardzo podatne na zabiegi powielania, reprodukowania: „w nim ryba śnięta na wytartych traktach”.

Andrzej K. Waśkiewicz jest świadom istnienia martwych idei i przetartych dróg w poezji². Wie i to, że poezja wydaje

Góra 1971; T — *Tożsamość*. Warszawa 1973; BJ — *Bezsenna jawa*. Zielona Góra 1977; BN — *Bezimienna nadzieja*. Kraków 1980; M7 — *Mirbad 7*. Warszawa 1991; SPO — *Suwerenne państwo obłoków*. Warszawa 1994; GD — *W granicach doświadczenia*. Zielona Góra 1994; OP — *W odwróconej przepaści*. Gorzów 1996; M — *Młot*. Gdańsk 1996; MN — *Miasto (notatki)*. Gdańsk 1998; WŚW — *Widmowe światło wspólnoty (wiersze 1962–2001)*. Wybrał i wstępem opatrzył autor. Warszawa 2001; MF — *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław 1978.

2 Zob. reakcje krytyki: b. [Z. BIEŃKOWSKI]: *Poezja w Zielonej Górze*. „*Twórczość*” 1963, nr 11, s. 111–112; Z. BIEŃKOWSKI: *Szkoła zielonogórska*.

się „równiną bardzo pokorną” (aluzja do łatwości tworzenia) oraz „domem upalnym” (aluzja do bezpiecznego miejsca). Tej wiedzy jednak zaufać nie chce lub nie może. Jego „równiną bardzo pokorną” i „domem upalnym” jest „cyrklem czyniona arktyka”. Ten oksymoron wiele mówi: bezpieczne miejsce jest także ośrodkiem niepokoju, lęków, kołem anty-Iksjonowskim. Mrozi, wymaga środków zaradczych. Symbol „cyrkla” zwraca uwagę na konieczność świadomych zabiegów konstrukcyjnych. Muszą one ochronić przed lękiem, muszą znaleźć jakąś zastępczą rzeczywistość, w której człowiek będzie czuł się bezpieczny. *Wstępowanie* jest więc opowiedzeniem się po stronie poezji świadomej swoich celów, poezji konstruującej rzeczywistość, a nie tylko (czy: nie wyłącznie) odbijającej jej zmienny rytm.

Debiutancki tom Waśkiewicza konsekwentnie prowadzi ku pytaniom egzystencjalnym. Również taki charakter mają wszystkie fragmenty metapoetyckie w tym zbiorze. W wierszu *Mijanie* (w 8), już samym tytułem nawiązującym do problemów eschatologicznych, poeta postawi znak równości między życiem i tworzeniem. Akt pisania utożsamiony zostanie z aktem umierania, początek z zapowiedzią końca:

w wydrążonej literze mieszka kornik czasu
i jest zapowiedź pejzażu pająka

w to wnętrze wchodzę z kroplą światła w dłoni

i już śniedź pełga już w lustrze litery
rdzewieje chwila wyjęta z powieki

Problematyka przemijania zdaje się w tym tomie nadrzędna wobec innych spraw. Waśkiewiczowi nie chodzi chyba o proste skonstatowanie faktu, że naturalną kolejną rzeczy

„Nadodrże” 1963, nr 10, s. 11; T. KAJAN: *W stronę lubuskich debiutów*. „Wiatraki” 1963, nr 20, s. 2; K. NOWICKI: *Lubuska seria wierszy*. „Pomorze” 1963, nr 22, s. 4; T. BUREK: *Wyobraźnia jeszcze onieśmielona*. „Współczesność” 1964, nr 8, s. 10; T. KAJAN: *Poetyckie tropy*. „Życie Literackie” 1964, nr 2.

wszyscy podlegamy upływowi czasu. O tym wiemy. Problem tkwi w czym innym: jak tę wiedzę przełożyć na język poezji, aby powszechna świadomość śmierci nie stała się tylko stylistyczną kalką. W wierszu *Rdzewienie* (w 5) poeta znów stawia pytanie o możliwość wyrażenia tego, co niemożliwe do opisu, co wymyka się redukującemu *ratio*:

kogo umieszczę w krajobrazie dłoni
umarły jaki zasiany urośnie
który wypowie rdzewienie osobne

Te pytania mają — znowuż — wyraźnie metapoetycki charakter. Ale są także przyznaniem się poety do bezradności. Poezja nie jest życiem, jest zaledwie projekcją życia. W poezji można jedynie dążyć (i trzeba to czynić) do oddania sensów egzystencji, nigdy jednak nie sposób tej egzystencji powtórzyć.

To bardzo Leśmianowska perspektywa. Przywołana jeszcze w *Tańcu szkieletów* (w 7), zwraca uwagę na to, co Heidegger nazywał metaforycznie nicującą nicością („das Nichts nichtet”), a co Leśmian określa — po prostu — „bezczasem”, „nicością”, „pustką”. Dla Andrzeja K. Waśkiewicza stan ten jest martwością, stanem, ciszą („ciszą taką że zbieleły rdesty”). Poeta ma świadomość własnych ograniczeń. Nie wyrazi losu człowieka, może jedynie ten los przekazać w takiej postaci, w jakiej utrwaliła go pamięć. Więc: **re-konstruuj**ć.

II

Drugi tom wierszy Andrzeja K. Waśkiewicza nosi tytuł *Strefa pamięci*. Składają się na niego trzy poematy wyraźnie stematyzowane. *Miejsca opuszczone* (SP 3—6) poświęcone są pamięci Dawidka Rubinowicza, kilkunastoletniego chłopca żydowskiego z Bodzentyna, zamordowanego przez hitlerowców w Treblince (jego *Pamiętnik* był po wojnie wielokrotnie wydawany i tłumaczony na języki obce). *Oratorium* (SP 7—11) zostało napisane z okazji dwudziestolecia PPR i ZWM. *Strefy* (SP 12—16), zamykające tom, są *sui generis* sumą wcześniej-

szych poematów — doświadczenie wojny światowej ukazane tu zostało w perspektywie przemijania i nadziei, pamięci i trwania.

Strefa pamięci to zbiór poematów społecznie zaangażowanych (dzisiaj określenie to niewiele mówi), chyba zresztą — poza trzecim utworem, *Strefami* właśnie — niezbyt wysokich lotów³. Zawarte w tomie pytania i wątpliwości, te same, z którymi zetknęliśmy się już we *Wstępowaniu*, nagle zostały zawężone, nadmierne dookreślenia wykoślawiły sens pytań poprzednich. Poeta chyba to zrozumiał, skoro później nie przedrukował w wersji pierwotnej dwu pierwszych poematów, lecz jedynie ostatni. W nim rzeczywiście poszerzył przestrzeń *Wstępowania*, pytał nie tylko o czas, lecz także o miejsce **po człowieku**:

po liściu po ptaku po drzewie ta wyrwa
i po człowieku jest ciche powietrze

to miejsce milczy bo każdy dźwięk nazwy
obudzić może rozstrzelane echo

i staną wtedy przede mną umarli
i będą mówić że kamień przemówi

bo ta strefa jest we mnie a obok jest ogród
i płomień róży inny bardzo pożar

To bardzo ważny fragment we wczesnej poezji Andrzeja K. Waśkiewicza. Potwierdza hierofanijny charakter tej twórczości. W tej liryce nie ma bóstwa nadrzędnego, są sakralizowane przedmioty, rzeczy martwe. One sięgają wymiaru świętości. Ku nim poeta kieruje swe oko, pyta je o istnienie w czasie. Chce im zawierzyć.

Ale, rzecz szczególna, perspektywa metafizyczna poezji Waśkiewicza jest umieszczona jak gdyby na drugim planie.

3 Zob. T. KAJAN: *O wizytówkach poetyckich. List z Zielonej Góry*. „Życie Literackie” 1965, nr 29; S. MELKOWSKI: *Nowe głosy*. „Nadodrże” 1965, nr 10, s. 9.

Na czoło wysuwa się to, co — w odniesieniu do Leśmiana — Jacek Trznadel nazwał symbolizmem egzystencjalnym. We *Wstępowaniu* i w *Strefach pamięci* Waśkiewicz temu symbolizmowi jeszcze wierzy, zaprzeczy mu dopiero w tomie kolejnym — w *Dziedzictwie*. Lecz powróci do niego znów, choć inaczej, w tomie *Mirbad* 7. I, jak się zdaje, już na zawsze.

III

Przywołując polonistyczną terminologię, powiedzielibyśmy, że pierwsze zbiory wierszy Andrzeja K. Waśkiewicza dobrze mieściły się w powszechnej wówczas tendencji neoklasycyistycznej. Wiemy, że w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku istniały różne odmianki tego stylu poetyckiego. Waśkiewicz jest przedstawicielem, iżby tak rzec, **analitycznej** (synkretycznej) wersji neoklasycyzmu. W pewnym szczególnym sensie łączy wzorzec kulturowy z wzorcem lingwistycznym, czy też awangardowym. Trafnie to zauważył Jacek Łukasiewicz przy okazji recenzji z tomu *Dziedzictwo*:

Po kim dziedziczy Andrzej K. Waśkiewicz, do kogo nawiązuje? Najbardziej narzucają się tutaj czytelnikowi wpływy polskiej poezji współczesnej od Przybosa, przez Symborską, Herberta, Grochowiaka, Czachorowskiego, aż po Macieja Bordowicza. Określają one klimat tomu, sytuują go nie w opozycji do tego, co się u nas dzisiaj dzieje w poezji, ale w jej wnętrzu, wśród właściwych jej chwytów, rekwizytów, zabiegów stylistycznych. Tak w tytułowym *Słowie* można znaleźć (być może przypadkowo) aluzję do utworu Symborskiej *W rzece Heraklita*. U Symborskiej „ryba” oznaczała jedną nazwę pospolitą, która zastąpiła wielość nazw własnych, oznaczała walkę o odrębność prowadzoną z tożsamością świata. Tutaj u Waśkiewicza (a zostało to potwierdzone także w wierszu *Przypowieść*) oznacza właśnie nazwę własną, desygnat, który odjęty słowom, rozbraja je i pozbawia sensu. Mamy u Waśkiewicza i rzeźnię, i szlachtuzy (jakiż to częsty temat: Bryll, Grześczak, Nowak). Mamy aluzje składniowe rodem z Grochowiaka („tak niepewni, że karki zeszytnia-

łe w zygzak” i mnóstwo innych możliwych przykładów). I śnią się „białopienne zgłoski” jak senne i znikliwe „białopienne źródła” Karpowicza. I znów składnia ulubiona przez Grochowiaka i jego „naśladowców” („są bo takie miejsca”). Otrzymujemy także poemat *Strefy*, który konstruowany jest na zasadzie takiego samego bohatera lirycznego i takiej samej metaforyki, a nawet takiej samej symboliki (palmy), co wczesne poematy Bordowicza (np. *Testament zanim przyjdę*). Można by ten długi utwór spokojnie włączyć do zbioru Bordowicza *Galaad*⁴.

Przypomnijmy jednak, że tak bliska łączność „metaforyczna” z innymi poetami to żaden dług poetycki. Tego rodzaju związki szczególnie upowszechniły się w tzw. „drugim oddechu” pokolenia „Współczesności” (debiutanci około roku 1959). Tak pisał niekiedy wczesny Jarosław Marek Rymkiewicz, a w wersji ekstremalnej — Stanisław Swen Czachorowski. Niebawem analityczny klasycyzm — w swojej formule pastiszowej, cytacyjnej — stanie się kanonicznym modelem poezji tzw. kręgu Orientacji. Przewany przez Zbigniewa Bieńkowskiego i Arnolda Śluckiego „formulizmem”, pod piórem Andrzeja K. Waśkiewicza odnajdzie swą pozytywną interpretację.

Przy omawianiu poezji autora *Stref pamięci* nie możemy zatem pominąć klasycznego już dla polskiej myśli krytycznej o poezji powojennej (i w dużej mierze deklaratywnego) eseju Waśkiewicza *Tendencja formulistyczna*. Dla interpretacji jego liryki ważne jednak będą i inne wypowiedzi; te, jakie poeta daje w notach *Od autora*, dołączonych do poszczególnych tomików. Takich not jest pięć. Poeta krytyk napisał je już po *Tendencji formulistycznej*, cztery w latach 1970–1976, ostatnią w roku 1990. Noty te są więc nawet ważniejsze niż przywołany esej, skierowane przecież zostały do czytelnika poezji Andrzeja K. Waśkiewicza, w nich zasygnalizowany został jakiś klucz autointerpretacyjny.

4 J. ŁUKASIEWICZ: „Dziedzictwo” Waśkiewicza. „Nadodrze” 1966, nr 12.

Wszystko jednak w swoim czasie i bez uległości wobec owych *quasi*-manifestów. Zanim ukaże się *Próba uzasadnienia* z pierwszą taką notą, poeta opublikuje dwa kolejne tomy wierszy — *Dziedzictwo* oraz *Przestrzeń po człowieku*. Oba tomy to niejako „debiut podwojony”, ukazały się w wydawnictwach profesjonalnych i zostały dostrzeżone przez krytykę poetycką.

IV

Dziedzictwo, trzecią książkę Andrzeja K. Waśkiewicza, otwiera wiersz *Słowo* (D 7). Wiersz tajemniczy, choć — w warstwie odwołań — zbliżony do analizowanego już *Wstępowania*:

którędy ono przez cień jaki idzie
a idąc wikła światło
morze ma przystań w soli
przez sól się kryształy w zgłoski jego nazwy
w nich wodorosty wszelkie
ryba mrze i rodzi
nową rybę
słowo podąża w hieroglif
w znak w gest hieratyczny
zastyga i tleje
przestrzeń po rybie —
puste wnętrza słowa

Słowo jest **również** wierszem metapoetyckim; **również**, lecz nie wyłącznie. Jest także w pewnym sensie zapowiedzią ściśłego formulizmu. Waśkiewicz prowadzi w nim bowiem do maksymalnego spiętrzenia znaczeń słów-symboli, ustawia je w asocjacyjnym szeregu, poddaje specyficznemu procesowi konsytuacyjnemu. Buduje dla nich własny kontekst i własną składnię. Słowo jest elementem zgoła samoistnym, przywołuje inne słowo i wykluczające się niekiedy sensy. Semantyka wiersza jest zmienna, uzależniona od czytelniczej prepcji. Aluzje kulturowe nawarstwiają się, przestrzeń światooobrazu

gęstnieje, jedna interpretacja jest zawsze wstąpieniem na fałszywą drogę⁵.

Tutaj rzeczywiście Andrzej K. Waśkiewicz przekracza kanyony neoklasycystów — różne obszary tradycji zostają z sobą zderzone i zmierzwione. Synkretyzm jego wiersza (i poezji z tomu *Dziedzictwo*) ma służyć formule wyprowadzającej, całościowej. W gruncie rzeczy — formuła ta jest zwrotem ku poezji niemożliwej poznawczo, ku poezji **świadomościowej**.

[...] bohaterem lirycznym wierszy formulistycznych — pisał Andrzej K. Waśkiewicz — jest **świadomość** [podkr. — m.k.] percypująca świat, który jest już wstępnie poprzez słowa, z których zbudowany będzie wiersz, wyinterpretowany. Praca poety polega więc na interpretacji słów, na tworzeniu z nich nowej — całościowej wizji świata. Metafora, formuliściyczna definicja, zmierza do budowy formuł zamykających w sobie — będące zarówno wynikiem intelektualnej analizy, jak i momentalnego oglądu — przejawy otaczającego nas świata, ale dostępnego nam poprzez będące wynikiem jego interpretacji słowa. W konsekwencji zmierza do wiersza będącego całościową formułą świata, zamykającego w sobie całe bogactwo jego przejawów, sprowadzone do formuł słownych, definiujących zasadnicze nieprawidłowości

MF 67—68

Zamykając się w tak definiowanym programie poetyckim, poeta świadomie zmierza ku tendencjom esencjonalnym

5 Por. uwagi krytyków: J. ŁUKASIEWICZ: „Dziedzictwo” Waśkiewicza...; T. NOWAK: *Akt szukania*. „Tygodnik Kulturalny” 1966, nr 9; K. NOWICKI [b.t.]. „Poezja” 1966, nr 10, s. 92—93; K. ORZECOWSKI [b.t.]. „Agora” 1966, nr 12, s. 46—50; M. SPRUSIŃSKI: *Cytaty i dziedzictwo*. „Nowe Książki” 1966, nr 11, s. 658—660; S. BARAŃCZAK: *Dziedzictwo w słowie*. „Wiatraki” 1967, nr 12, s. 4; J. KRYSZAK: *Mówić tę ziemię*. „Pomorze” 1967, nr 9, s. 13; R. MATUSZEWSKI: *Poezja polska w roku 1966. (Przegląd twórczości)*. „Poezja” 1967, nr 8, s. 82—83; M. ORSKI: *Dziedzictwo awangardy*. „Literary” 1966, nr 4, s. 32; A. POGONOWSKA [b.t.]. „Poezja” 1967, nr 4, s. 87—88; B. ŻURAKOWSKI: *Miejsce do opisania. Orientacja*” 1967, nr [6], s. 54.

którego dążę. Dla mnie poezja jest działaniem integrującym, wprowadzeniem porządku do chaosu, próbą zbudowania wewnętrznie niesprzecznej wizji świata⁶.

Andrzej K. Waśkiewicz dopowie później (w nocy od autora — PU 16), że czytelnik może wybrać jedną z czterech dróg w interpretacji wierszy formulistycznych: 1) **konsytuację** (poeta nazywa ją „doopisem”, tj. „zbliżaniem się do rzeczy poprzez tworzenie **sytuacji**”), 2) **ekwiwalentyzację znaczeń** (to pojęcie tożsame jest z Peiperowskim), 3) **opis konstruktywny** (czyli: odwzorowanie świata w języku pojęciowym) bądź 4) **redukcję** (odwrotnie niż w metaforze, tutaj należy ograniczyć pojęcie do rzeczy). Rzecz w tym, iż ta odpowiedź może kierować zarówno ku fałszywym, jak i prawdziwym znaczeniom. Może zresztą o to chodzi w tej poezji, aby wiersz-formuła nie zamykał się wyłącznie w schemacie, lecz ustawicznie go przekraczał. Tak, jak w wierszu *Pisanie drzewa* (D 66—67):

jego już nie ma ale **jest** w mym oku
[...]
to drzewo stoi choć ze mną już sprzeczne
i ani myśli w biały popiół odejść

V

Zarówno *Dziedzictwo*, jak i *Przestrzeń po człowieku* są zbiorami wierszy budowanych w odpowiedzi na skomplikowanie i chaos mowy współczesnego świata⁷. Andrzej K. Waśkiewicz pisał:

6 W *pracowniach lubuskich twórców*. „Nadodrze” 1968, nr 1.

7 M. GARBALA: *Świadomy siebie*. „Agora” 1967, nr 18, s. 76—80; K. NOWICKI: *Kwarantanna*. „Współczesność” 1967, nr 19, s. 10; IDEM: *Świat osobny*. „Gazeta Zielonogórska” 1967, nr 179; R. KRYNICKI: *Lista nieobecności*. „Nadodrze” 1968, nr 12, s. 8—9; R. MATUSZEWSKI: *Poezja polska w roku 1967*. „Poezja” 1968, nr 10, s. 69; E. PUZDROWSKI: *Słowa po fakcie*. „Pomocze” 1968, nr 4, s. 13; L. SOKÓŁ [b.t.]. „Poezja” 1969, nr 3, s. 77—78.

Formulizm realizuje w poezji integrację. Jest całościowym i całościującym widzeniem świata. Odbudowuje wiarę w wartości zasadnicze. Jest skierowany przeciw dezintegracji i chaosowi. Jest poetyką synkretyczną. A więc także poezją scalającą. W miejsce destrukcji i rozpaczny wprowadza ideę integrującą. Jest próbą ocalenia całości i całkowitości świata.

MF 73

Pytanie ważne: dlaczego świat zobaczony został tu postrzeżony jako chaotyczny i zdeintegrowany? Odpowiedź prosta: dlatego, że skomplikowaniu i rozbiciu uległy wartości i osobowość człowieka. Waśkiewicz, podobnie jak jego rówieśnicy, jest dzieckiem drugiej wojny światowej. Rozbicie świata jest więc rozbitym obrazem jego dzieciństwa. Wiersz-formuła, czy też — jak powie poeta w nocie od autora z roku 1971 — „tęsknota do realizacji Człowieka Całkowitego, osobowości integralnej” (ZN 4), jest zatem pragnieniem odnalezienia się na nowo w rytmie świata idealnego. Ale — czytamy w wierszach z tomów kolejnych:

wiem — na tym szlaku stóp wrastających w ziemię
każdy krok jak w gardle pulsujący ołów

Patrzanie przez siebie, PC 53

ta część historii jest nieustannym polowaniem
na feniksa

Polowanie na feniksa, PU 15

widoki odbiegają nas — miasto otwiera się wyrwą
we wzroku — ranionym przez rozstrzelane powietrze

tutaj pamięci wzięto nawet — imię

ile gorzkich obecności trzeba ile milczeń
ażeby pamięć była tylko — bliźną

Pamięć, ZN 9

Ustawiczne w poezji Waśkiewicza przywoływanie symboli czasu, historii, doświadczenia chaosu i rozsyпки wyrażnie

sytuuje tę twórczość w nurcie symbolizmu egzystencjalnego. Poeta napisał:

Wydaje się, że nieprzenoszenie do wiersza przedmiotów (i przymiotów) cywilizacji jest zadaniem poety, świata, w którym żyję, rzeczywistości, w którą jestem uwikłany (jako jej przedmiot i podmiot zarazem), ale tworzenie wierszy, które byłoby wyjściem poza tę przedmiotową rzeczywistość; wierszy, które niejako istniałyby „obok” świata, byłyby na ten świat odpowiedzią... Taki wiersz nie przenosiłby w sferę rzeczywistości przedstawionej zjawisk realności, ale tworzyłby ich odpowiedniki. W pewien szczególny sposób słuszne jest stwierdzenie, że taka poezja mogłaby obyć się bez świata. Ale właśnie temu określeniu chciałbym się przeciwstawić.

Nietrudno zauważyć, że ten maksymalnie „upodmiotowiony” wiersz, nie będąc obrazem świata, jest na ten świat odpowiedzią. Mówi nie o świecie, ale o podmiocie wiersza. Więcej — nie tylko konstruuje pewien dający się pomyśleć wzorzec rzeczywistości, ale wpisuje w ten model wzorzec psychiczny: sposobu istnienia podmiotu w zaprogramowanej rzeczywistości.

ZN 3

Ale, jak powiedziano, poeta programowo tej tendencji zaprzeczył. Zaprzeczył jej głównie na poziomie wyrażania, nie treści⁸. Maksymalna konstrukcyjność języka poetyckiego dryfowała w kierunku emocjonalności; kondensacja znaczeń, eliptyczny krój wypowiedzi, asocjacionizm — wskazywały na pokrewieństwo z poetami „wyobraźni wyzwolonej” (więc także, pośrednio, z metarealizmem Jana Brzękowskiego). Waśkiewicz w esencjalizmie wypowiedzi poetyckiej poszukiwał idei jednoczącej różne poetyki i style; poezja, pośród innych sztuk, miała być sposobem na istnienie, a właściwie „sposobem istnienia”. „Nie narzędziem poznania rzeczywistości, ale sposobem uczestniczenia w niej” (T 4)⁹. Kiedy więc w tomie

8 Zob. L. SZARUGA: *Poezja spraw ostatecznych*. „Nadodrże” 1972, nr 7.

9 Por. też: I. SMOLKA: *Ocalenie tożsamości*. „Nadodrże” 1973, nr 7; S. STERNA-WACHOWIAK: *Istnienie w drugim*. „Konfrontacje” 1973, nr 2.

Tożsamość poeta pomieścił wiersz [*albo: w przyboju światła...*] (T 16), był to widomy znak albo stopniowej zmiany, albo też retuszu dotychczasowej postawy twórczej:

albo: w przyboju światła co się w ciebie sący
stromo: jakbyś zawieszał we wnętrzu wieczoru
aż z porozumień: kruchą pędzącą przez błękit
nagłą nie do pojęcia — wyspę tożsamości
na dnie spojrzenia w obłoku który cię spowija
albo: w przyboju światła co się w ciebie sący

Wiersz jest klamrą spajającą to, co najważniejsze — proces doświadczania świata, który tu nazwano „wyspą tożsamości”. Esencjalizm wypowiedzi poetyckiej został zredukowany, na czoło znów wysunęło się to, co uprawomocniało początki poezji Andrzeja K. Waśkiewicza¹⁰.

Jestem przekonany, że świat formalistycznej poezji był etapem środkowym w praktyce twórczej autora *Bezsennej jawy*. Zawieszenie regułom, definicjom, programom poetyckim (a tu Waśkiewicz był wnikliwym i godnym czytelnikiem Brzękowskiego, Peipera i Przybosia), w pewnym sensie nawet uznanie poezji za wzór do poznania praw rządzących egzystencją sprawiły, że poeta doszedł do Leśmianowskiego „muru”. Dalej już iść nie można, chyba że ów mur obróci się w popiół. A i tak: „poza murem — nic i nic!”; w roku 1976 Andrzej K. Waśkiewicz napisał:

Gdy przeglądam książki, które wydałem, utwory rozproszone w czasopiśmie — widzę, jak wiele z tego, co napisałem, nie wytrzymało próby czasu. A jednak jest w tym coś, co mnie dziś jeszcze fascynuje: wiara, iż rzeczywistość rozwija się ewolucyjnie, że świat, w którym żyje autor tych wierszy, jest spójną, racjonalną strukturą, że rządzą nim reguły, nie odstępstwa od nich...

BJ 27

¹⁰ Zob. B. KIERC: *Nagi, otwarty, dany na łup światła, krwawiący*. „Nadodrże” 1977, nr 16 (przedruk: IDEM: *Teatr daremny*. Wrocław 1980).

VI

Bezsenna jawa i *Bezimienna nadzieja* kończą, rozpoczęty już w *Tożsamości*, etap formulistycznej poezji Andrzeja K. Waśkiewicza. Ujawniają nadto, że poeta nigdy do końca nie sprecyzował, czym jest dla niego formalizm. Praktyka rozmijała się z teorią. Przypuszczam, że jednym z najbardziej interesujących składników lektury poezji Waśkiewicza jest właśnie odkrycie tego rozminięcia się myśli i doświadczenia lirycznego. Wtedy ta twórczość odkrywa przed czytelnikiem swoje prawdziwe skomplikowanie, swój własny i niepowtarzalny rytm, swoją — powiedzmy wreszcie i to — oryginalność.

Czytanie poezji Andrzeja K. Waśkiewicza przez pryzmat jego programu formulistycznego zawęży jej przestrzeń, jest próbą znalezienia do niej nie tyle klucza, ile „wytrycha”. Ta liryka potrzebuje innego klucza, czy też — zgoła kluczy¹¹. Podobnie jak poezja Swena Czachorowskiego — nie da się zamknąć w jednej wykładni, przekracza dostępne nam doświadczenia percepcyjne i im umyka. W wierszu [*pośród błękitu...*] (BJ 26) przeczytamy:

sprężony obraz wiódł za sobą zdanie
z ciemnego snu bez zdarzeń przyczajoną klęskę
poprzez ośleple niebo grom przebiegł i umilkł

i jak oddech tonący w trawiących jamach powietrza
niezaprzeczalne świadectwo udziału

A w wierszu [*wnęka powidoku...*] (BN 23):

właściwy wymiar rzeczy — ciemne z zapatrzenia
przed pomyśleniem jeszcze
tak idąc krawędzią
dopiero z niewidoku ich możliwość — boli

¹¹ Por. opinie krytyki: M. KRASSOWSKI [b.t.]: „Życie Literackie” 1981, nr 31; A. OGRODOWCZYK: *Próby symultanizmu*. „Nadodrże” 1981, nr 16; A. ZAWADA: *Poezja dla dwunastu?*. „Twórczość” 1981, nr 10.

Te wiersze są nie tylko o doświadczeniu egzystencji, także — o doświadczeniu poezji. W *Bezsennej jawie* i *Bezimiennej nadziei* Waśkiewicz wraca do tego, co stanowiło podstawę jego wczesnej poezji. W cytowanym już wierszu [*wnęka powidoku...*] pisał przecież:

w wewnętrznych wnękach po najstarsze morze
przechylona w pamięć — myśl o płaczu pierwszym

VII

W nocy od autora, zamykającej tom *Mirbad* 7, poeta zawarł w pewnym sensie dramatyczne wyznanie:

Być może granica między młodością a smugą cienia zasadza się na tym, iż tracimy wiarę w wyjątkowość osobniczych doświadczeń. [...] To, co w swej pysze, wynikającej z niewiedzy, uznawaliśmy za wyjątkowe — powtarza minione doświadczenia. Czy jednak w tym samym porządku następstw? Może odmienność polega właśnie na tym, na różnicy układu doświadczonej sekwencji zdarzeń? [...] Być może wspomniana [...] granica polega także na tym, że to, co przedtem usiłowało się sprowadzić do ogólnych formuł zdolnych — intencjonalnie — zamknąć całość doświadczenia i wiedzy w nim, w miarę narastania doświadczeń wyraża się coraz bardziej poprzez biograficzny szczegół. Formuły — równoważniki doświadczenia i wiedzy zastępowane są przez bezpośrednio wyrażone doświadczenia. We wszystkich ich osobliwych uwikłaniach, osobliwych porządkach, w jakich następowały.

M 103

To wyznanie jest bezpośrednim powrotem do „płaczu pierwszego”, „krajobrazu ruin”¹². *Mirbad* 7 jest poematem

¹² Zob. J. KORYŁ: *Poemat o czasie kolistym*. „Twórczość” 1992, nr 6; C. SOBKOWIAK: *W strefie doświadczenia*. „Pracownia” 1992, nr 9; J. FERT: „Akcent” 1993, nr 3; E. MACHUT-MENDECKA: *Na granicy wielu epok*. „Albo Albo” 1993, nr 4, s. 184—186; B. WRONA [b.t.]. „Przegląd Orientalistycz-

o dzieciństwie i młodości poety, po raz pierwszy w twórczości Waśkiewicza — poematem o tak epickim nastroju. Składa się on z kilkudziesięciu, by tak rzec, odłamków, które układają się w swoisty dziennik rozliczeń i strat. To tutaj (M 69) pomieszczone zostały znamienne słowa:

to co ukryte będzie odsłonięte
ujawni skryte przejścia
tajone przyczyny
będą plenić się w świetle ujawnią
koszty każdej śmierci wpiszą
w bilans zysków i strat
to co ukryte będzie odsłonięte
przeliczone
w wymiernej walucie śmierci
śmierć
wyceniona według aktualnego kursu
zweryfikuje oficjalne wersje życiorysów
tych co stali na czele

zanim wszystko
przysypie piasek

Mirbad 7 jest poematem o doświadczeniu egzystencjalnym w perspektywie mijającej historii. To zatem, co wypełnia tkankę najbardziej przejmujących wierszy w całym dorobku Andrzeja K. Waśkiewicza, tutaj zostało podniesione do zasady organizującej świat przeżyć jednostkowych. Niezmienne przeświadczenie poety o ewolucyjnym i ujętym w rytm następstw przebiegu historii zostało wzbogacone o elementy biograficzne. Tak interioryzowana historia staje się czymś pierwszoplanowym dla tego poematu. Gdyby to określenie nie było na wyrost, powiedziałbym, że właśnie w nim sprawdziła się *à rebours* koncepcja formulizmu. Doświadczenie jednostkowe zostało uogólnione, historyczne deter-

ny” 1993, nr 3/4, s. 250—251; L. ŻULIŃSKI: *Zawsze umierasz ty*, „Integracje” 1993, nr 29, s. 112—113.

minanty losu — uszczegółowione, świat został uchwycony w swych stałych i rozproszonych stanach oraz przebiegach. Całość zobaczona w rozproszeniu, oparta na szczegółach — to całość nosząca znamiona zintegrowanej i zinterpretowanej teleologii.

Ale *Mirbad 7* nie jest poematem formulistycznym; jest symbolistycznym poematem egzystencjalnym. Andrzej K. Waśkiewicz wraca w nim do problemów, które zaledwie przeczuł we *Wstępowaniu* i w *Strefach pamięci*, *Dziedzictwie* i *Przestrzeni po człowieku*. Wraca jednak inaczej i wraca — **inny**. Powie:

Granica między młodością a smugą cienia zasadza się także i na tym, że tracimy wiarę w wyjątkowość osobniczych doświadczeń.

M 103

VIII

Po *Mirbadzie 7* poezja Andrzeja K. Waśkiewicza nie zmienia się, lecz tężeje w rozpoznaniach zasadniczych. Zawsze tak się dzieje w późnej poezji twórców, dla których sztuka nie jest sprawą błahą¹³. Nowe wiersze pogłębiają sensy wierszy

¹³ L. ŻULIŃSKI: *Poeta w cieniu krytyka*. „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 15; A. KRONBERG: *Suwerenne państwo obłoków*. „Opcje” 1994, nr 4; L. ŻULIŃSKI: *Poeta w cieniu krytyka*. „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 15; J. FERT: *Poetycka próba suwerenności*. „Akcent” 1995, nr 1; C. SOBKO-WIAK: *Świat to nic pewnego*. „Autograf” 1995, nr 2; M. KISIEL: *Symbolizm egzystencjalny*. „Twórczość” 1995, nr 5; M. GRASZEWICZ: *Poezja środka*. „Integracje” 1995, nr 30; B. BUDZIŃSKA: *Obecny: Andrzej Krzysztof Waśkiewicz*. „Metafora” 1995, nr 20/21; K. MALISZEWSKI: „Nigdy się nie wypłacisz pełnym głosem”. „Topos” 1995, nr 7/8; B. BUDZIŃSKA: *Odmiany potencjalności*. „Metafora” 1996/1997, nr 27/28; EADEM: *Notatki z koszmaru*. „Metafora” 1999, nr 37/38; B. KIERC: *Zejsście do piekieł*. „Autograf” 1998, nr 5; D. KOZANOWSKA: *Miasto*. „Komunikaty Nadodrzańskie” 1998, nr 3 s. 18; L. ŻULIŃSKI: *Dziecię ruin*. „Autograf” 1998, nr 5; J. KUROWICKI: *Ruiny jako prywatna świętość*. W: IDEM: *Pochwała dystansu*. Warszawa 2000; P. MA-

wcześniejszych, poeta coraz częściej tworzy wielkie formy poematowe.

W roku 2001 poeta napisał:

Gdy wiersze pisze się od lat (w tym roku minie czterdzieści, odkąd pierwszy wydrukowałem), w dodatku pisanie o wierszach jest poniekąd zawodem — zmienia się i autor, i sposób pisania, i to, czego od nich oczekuje. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, iż tego, co wiem o sobie, dowiaduję się z własnych wierszy. Ta wersja mnie samego wydaje mi się prawdziwsza, choć przecież nie zawsze z sobą minionym mogę się utożsamić. W dodatku jest tak jeszcze, że nie tylko pisałem wiersze (i o wierszach innych), ale pod ich adresem formułowałem postulaty, coś w rodzaju programu. Jak on się ma do tego, co w tym czasie pisałem w wierszach — nie mnie sądzić.

Ale przecież to wszystko, co robiłem, składa się na mnie. I nie da się oddzielić. Tu wiersze, tam programy, tu autowyznania i autointerpretacje — tam teksty o innych poetach, a jeszcze gdzie indziej krzątania organizacyjna. Role różne, a ich podmiot przecież jeden.

To, czego o sobie dowiedziałem się z własnych wierszy, rozciąga się między obszarem wypalonego miasta, „do którego / nie da się wrócić / więc należy / zbudować je od nowa”, a obrazem chłopca, który „po wypalonych schodach wypalonego domu” — „idzie i idzie”. W tej pierwszej sferze pomieści się i program formułizmu, i konstrukcji, scalania, swoistego — nakierowanego także na podmiot — aktywizmu. A także postulat wiersza, który miałby być nie obrazem świata, ale

JERSKI: *W stronę autobiografii*. „Śląsk” 2000, nr 9; B. BUDZIŃSKA: *Tworzenie kwiatów*. „Akant” 2001, nr 12; B. KIERC: *Podobny do świata*. „Autograf” 2002, nr 1; J. KUROWICKI: *Jak nie zmienia się świat*. „Autograf” 2002, nr 1; Z. KRESOWATY: *Autowyznanie czy fraktale*. „Akant” 2002, nr 8; M. WRÓBLEWSKI: *Widmowe miasto*. „Przegląd Literacko-Artystyczny” 2002, nr 7/8; S. CHYCYŃSKI: *Program czy dzieło?*. „Twórczość” 2006, nr 4; S. CHYCYŃSKI: *Wąskiewicz*. „Poezja ruin”. „Poezja Dzisiaj” 2006, nr 48/49; S. JURKOWSKI: *Poezja, rozrachunek, doświadczenie*. „Dziś — Przegląd Społeczny” 2006, nr 4; P. MAJERSKI: *Przenicowani, samotni, znaczący*. „Autograf” 2005, nr 6.

odpowiedzią nań. Wyjściem poza daną nam rzeczywistość historyczną, poza siebie, jakim się jest...

wśw, 5–6

I jeszcze:

Ciemność, którą oświetlają wiersze. To, co mówią o mnie i do mnie. Poszukując — to też jakaś nadzieja! — „widmowego światła wspólnoty”. Są — więc: są po coś. I to jest chyba ostatnia nadzieja, której nie potrafiłbym się wyrzec.

wśw 10

To wszystko jednak jest powodem do innego rozpoznania¹⁴. Powinno ono nadejść szybko.

¹⁴ Piszę o tym skrótowo w szkicu „Istnienie w drugim”. O poezji Andrzeja K. Waśkiewicza. „Migotania. Gazeta Literacka” 2012, nr 3.

Nota bibliograficzna

Niektóre szkice wchodzące w skład niniejszej książki były już publikowane. Wszystkie zostały ponownie przejrane, niekiedy wydatnie poszerzone, przeredagowane i — w przypisach — uzupełnione nowszą literaturą przedmiotu. Oto podaję miejsca pierwodruków i ówczesne tytuły.

Poezja świadectwa. O „Hymnach” Józefa Wittlina. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina.* Red. I. OPACKI. Katowice 1990, s. 7—33.

Dwa wiersze Juliana Przybosa. W: *Alfabet Paszka. Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski.* Red. J. JAKÓBCZYK, K. KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA, M. PIEKARA. Katowice 2010, s. 182—201.

Pasja Dnia i Norma Nocy. Głosy do międzywojennej poezji Tadeusza Sułkowskiego. „Arkadia” 1999, nr 6—7, s. 208—215.

Między przepaściami. O poezji Wilhelma Szewczyka. „Śląsk” 1997, nr 9, s. 51—53.

Poezja jako sposób istnienia (nad wierszami Andrzeja K. Waśkiewicza). „Integracje” 1995, z. 31, s. 34—38.

Indeks osobowy

- A**chmatowa Anna Andriejew-
na (właśc. Anna Andriejew-
na Gorienko) 21
Anczyc Władysław Ludwik 48
Andres Zbigniew 120
Angelus Silesius (właśc. Jo-
hannes Scheffler) 108
Apollinaire Guillaume (właśc.
Wilhelm Albert Włodzimierz
Apolinary Kostrowicki) 39
Arpin zob. Cicero Marcus
Tullius
Arystoteles 108
Auden Wystan Hugh 108, 109
Augustyn, św. (właśc. Aurelius
Augustinus) 125
- B.** zob. Bieńkowski Zbigniew
Balcerzan Edward 59
Barańczak Stanisław 137
Bell Alexander Graham 40
Bergson Henri-Louis 17, 49
Bieńkowski Zbigniew 130, 135
Błoński Jan 30
Bobelak Kazimierz 96
Bobkowski Andrzej 126
Bonczyk Norbert 96
Bordowicz Maciej 134, 135
Borowy Waław 118
- Brodzka Alina 9
Broniewski Władysław 65, 100
Bryll Ernest 134
Brzękowski Jan 141, 142
Brzozowski Stanisław 116
Budzińska Bożena 146, 147
Bujnicki Tadeusz 63
Burek Tomasz 23, 131
Busza Andrzej 113
- C**hodźko Ignacy 24
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Chyczyński Stanisław 147
Cicero Marcus Tullius 56
Cioran Émile 115, 121, 124
Conrad Joseph (właśc. Józef Teo-
dor Konrad Korzeniowski) 126
Czachorowski Stanisław
Sven 134, 135, 143
Czaykowski Bogdan 113–127
Czechowicz Józef 85, 89
Czerniawski Adam 115, 120
Czernik Stanisław 103
- Ć**wikliński Krzysztof 81, 82,
83, 89
- D**amrot Konstanty 96
Dorosz Krzysztof 29, 34

Dyck Antoon van 108

Eistein Albert 16

Etemadi Hanna Zofia 117

Fert Józef 144, 146

Fic Maciej 95

Franciszek, św. (właśc. Giovanni Bernardone) 55

Frank Leonhard 23, 29, 32

Funk Kazimierz 17

Galczyński Konstanty Ildefons 100

Ganszyniec Ryszard 114

Garbala Marek 139

Goliński Zbigniew 59

Gombrowicz Witold 126

Górzyna Zofia 78

Grajewski Wincenty 115

Graszewicz Marek 146

Grochowiak Stanisław 134, 135

Grzeńczak Marian 134

Hartwig Julia 117

Heidegger Martin 115, 124, 125, 132

Herbert Zbigniew 134

Heska-Kwaśniewicz Krystyna 63

Hierowski Zdzisław 63, 71, 96, 97, 102, 103, 104, 106,

Homer 14, 114

Hutnikiewicz Artur 19

Ihnatowicz Janusz 114

Imiela Emanuel Konstanty 96

Irzykowski Karol 47, 49, 78, 106

Iwaszkiewicz Jarosław 16

Jahwe 68

Jakobson Roman 14

Jakowska Krystyna 11, 18, 24, 32, 33, 37

Jakóbczyk Jan 149

Jaroń Jan Nikodem 96

Jaspers Karl 84

Jastrun Mieczysław 118

Jaworski Stanisław 115

Jellenta Cezary 20

Jezus Chrystus 52, 67, 68, 69

Jurkowski Stefan 47

Juszczak Albert 89

Kajan Tadeusz (właśc. Kazimierz Jankowski) 131, 133

Karpowicz Tymoteusz 135

Kasprowicz Jan 13, 15, 16

Kądziała Jerzy 10, 47

Kierc Bogusław 142, 146, 147

Kijonka Tadeusz 63

Kisiel Marian 10, 12, 14, 23, 26, 71, 82, 92, 93, 113, 114, 115, 117, 125, 137, 146, 148

Kleiner Juliusz 50, 52

Kloch Zbigniew 21

Kłak Tadeusz 13, 46, 60, 63, 64, 69, 71, 72, 85, 89, 103

Kłosiński Krzysztof 90

Kochanowski Jan 14, 15, 48, 56

Kohelet (albo Ekklesiastes, Eklezjastes) 124

Koraszewski Bronisław 96

Koryl Janusz 144

Kosidowski Zenon 18

Kosiński Kazimierz 40

Kozanowska Dorota 146

Kozicka Dorota 46
 Kralkowska-Gątkowska Krystyna 149
 Krassowski Maciej 13
 Kronberg Adam 146
 Krynicki Ryszard 139
 Kryszak Janusz 81, 82, 85, 114, 137
 Krzyżanowski Julian 56, 118
 Kupis Bogdan 115
 Kurowicki Jan 146, 147
 Kuźma Erazm 18, 49
 Kwiatkowski Jerzy 10, 13, 47, 53, 54, 62

Labuda Aleksander 115
 Lam Andrzej 78
 Lam Stanisław 14
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 16, 22
 Legeżyńska Anna 59
 Lejeune Philippe 115
 Leśmian Bolesław 132, 134, 142
 Lévinas Emmanuel 125
 Ligęza Wojciech 81, 115
 Ligoniewie zob. Ligoń Juliusz, Ligoń Stanisław
 Ligoń Juliusz 96
 Ligoń Stanisław 96
 Löw Chaim 37
 Lubas-Bartoszyńska Regina 115
 Lubosz Bolesław 107, 108
 Lyons John 84

Łukasiewicz Jacek 121, 134, 135, 137

M.K. zob. Kisiel Marian

Machut-Mendecka Ewa 144
 Maciejewska Irena 10, 25, 26, 29, 30, 46
 Maciejewski Janusz 59
 Majakowski Władimir Władimirowicz 50
 Majerski Paweł 146-147
 Maliszewski Karol 146
 Malkiel Yakov 84
 Mamoń Bronisław 10
 Marcinów Zdzisław 114, 117
 Marconi Guglielmo 17, 40
 Maria Panna zob. Maria, matka Jezusa, św.
 Maria, matka Jezusa, św. 68
 Markiewicz Henryk 14
 Mateusz, św. 52
 Matuszewski Ryszard 137, 139
 Melkowski Stefan 133
 Michalski Krzysztof 115
 Mickiewicz Adam 28, 48, 78, 118
 Miłosz Czesław 30, 39, 126, 127
 Mistrz Jan zob. Kochanowski Jan
 Mizera Janusz 115
 Morcinek Gustaw 104
 Moszyński Kazimierz 52, 53, 54, 55

Nawrocki Witold 103
 Neuger Leonard 46, 49, 50
 Nietzsche Friedrich 16
 Norwid Cyprian Kamil 83, 120
 Nowak Tadeusz 134, 137
 Nowak Zbigniew Jerzy 63
 Nowicki Krzysztof 131, 139
 Nowosielski Kazimierz 11, 12, 26, 37, 39

Ogrodowczyk Andrzej 143
 Opacki Ireneusz 22, 23, 63, 149
 Orski Mieczysław 137
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar
 Katzenellenbogen) 116
 Orzechowski Kazimierz 137
 Ostrowska Bronisława 54
 Otto Rudolf 115, 125

Panek Józef 48
 Pascal Blaise 116
 Pasterski Janusz 113, 114, 122, 127
 Paszek Jerzy 46, 59
 Pawłow Iwan Piotrowicz 16
 Peiper Tadeusz 46, 50, 59, 60,
 61, 66, 75, 103, 139, 142
 Picon G  tan 84
 Piechal Marian 22
 Piekara Magdalena 149
 Pieradzki Ferdynand 48
 Piłsudski Józef 40
 Planck Max Karl Ernst Lud-
 wig 16
 Płoszewski Ludwik 118
 Podraza-Kwiatkowska Ma-
 ria 53
 Pogonowska Anna 137
 Pokrasenowa Maria 47
 Pound Ezra Weston Loomis 17
 Prokop Jan 10
 Prokulski Walenty, TJ 52
 Przyboś Julian 10, 12, 13, 14, 15,
 46, 50, 59–79, 96, 98, 99, 100,
 103, 105, 112, 134, 142
 Przybylski Ryszard 9, 10
 Puzdrowski Edmund 139

Ratajczak Józef 19
 Remarque Erich Maria 23

Rilke Rainer Maria 118
 Rogoziński Julian 10, 37
 Rolland Romain 23
 Rózewicz Tadeusz 39
 Rubens Peter Paul 108
 Rubinowicz Dawid 132
 Rybarski Jan 19
 Rydz-Śmigły Edward 99
 Rymkiewicz Jarosław Ma-
 rek 135

Sawrymowicz Edward 118
 Siemek Marek Jan 115
 Skarga Barbara 125
 Skr  t Rościsław 62
 S  nimski Antoni 16
 S  nski Edward 16, 21, 22, 23
 S  cki Arnold (właśc. Aron
 Kreiner) 135
 Smolka Iwona 141
 Sobkowiak Czesław 46, 144
 Sokół Lech 139
 Sprusiński Michał 10, 25, 82, 137
 Srokowski Mieczysław 19
 Staff Leopold 54
 Stern Anatol 38
 Sterna-Wachowiak Ser-
 giusz 141
 Stodor Adam 54
 Stroiński Leon Zdzi  w 117
 Strzelecki Jan 12
 Stur Jan (właśc. Hersz Fein-
 gold) 18
 Sułkowski Tadeusz 81–93
 Szabatowski Ludwik 96
 Sza asta-Rogowska Bożena 113,
 114, 116, 117, 122
 Szaruga Leszek (właśc. Alek-
 sander Wirpsza) 141

Szczepański Władysław, TJ 52
Szewczyk Grażyna Barbara 98,
100, 110
Szewczyk Wilhelm 95–112
Szymański Wiesław Paweł 85
Szyborska Wisława 134

Świder Augustyn 96

Taborski Roman 20
Tarnowska Beata 115
Terlecki Tymon 126
Trznadel Jacek 134
Tuwim Julian 16, 50, 100
Tyc Teodor 96

Ulewicz Tadeusz 59

Valéry Paul (właśc. Ambroise-
Paul-Toussaint-Jules Valéry)
130

Waśkiewicz Andrzej Krzysz-
tof 129–148
Weinsberg Adam 84
Wierzyński Kazimierz 16
Winklowska Barbara 78
Witkojc Mina (niem. Wilhelmi-
ne Wittka) 110

Wittlin Józef 9–41, 114
Wolski Jan 120
Wójcik Mirosław 47, 49, 50
Wójcik Włodzimierz 90, 114
Wróblewski Maciej 147
Wright Orville i Wilbur, bra-
cia 16

Wrona Barbara 144
Wujek Jakub, TJ 52
Wyczańska Irena 10, 47
Wyskiel Wojciech 115

Zakulski Eugeniusz 48
Zarzycka-Ręgorowiczowa
Olga 96
Zawada Andrzej 143
Zawodziński Karol Wiktor 82,
103
Zaworska Helena 9
Zbierzchowski Henryk 53
Zegadłowicz Emil 13, 15, 43–57,
96
Zieliński Jan 18
Zolla Elémire 122

Żółkiewski Stefan 9
Żuliński Leszek 145, 146
Żurakowski Bogusław 137

Marian Kisiel

Ruins of existence
Sketches on less present poets

Summary

Ruins of existence... is a collection of works on „less present poets” – outstanding but beyond their own time or weakly-recognised by readers. The author refers to poems having the clearest tone, the ones by Józef Wittlin, a poet of the Great War 1914–1918; Emil Żegadłowicz as an ecstasy and lament writer admiring a rising sun in his ballad; Julian Przyboś as an author of two poems describing a Silesian every day; Tadeusz Sułkowski going towards catastrophism in his inter-war poetry and having „day” and „night” as poetic symbols; Wilhelm Szewczyk, mixing styles and genres, searching the truth between the universal and domestic values; Bogdan Czaykowski whose poetry deals with the teleology of fate and no matter how it escapes from over-excessive philosophizing; Andrzej K. Waśkiewicz for whom „the ruin” is a signature of existence, that is saving from war and its non-removable trauma.

The author minimally refers to the biographic discourse and pays much more attention to a historio-literary interpretation of the text, treating it as a simple answer to the experience included in the poetic text. The book, bringing remarks on poets of a widely-understood modernity, shows how difficult it is to make an individual experience in a unified system of the epoch/period coherent, too.

Мариан Кисель

Руины существования
Этюды о не совсем заметных поэтах

Резюме

Руины существования... – это сборник работ о „не совсем заметных поэтах“ – выдающихся, но уже находящихся за пределами своего времени или слабо узнаваемых читающей аудиторией. Автор приводит имена лириков самого чистого тона: Юзефа Витлина, поэта времен войны 1914–1918 годов; иступленного и причитающего Эмиля Зегадловича, который в своей балладе восхищается наступающим днем; Юлиана Пшибоса как автора двух стихотворений о силезской повседневности; Тадеуша Сулковского, который в своей межвоенной поэзии устремляется в сторону катастрофизма, а к его поэтическим символам относятся „день“ и „ночь“; Вильгельма Шевчика, смешивающего стили и жанры, ищущего истину между универсальными и бытовыми ценностями; Богдана Чайковского, поэзия которого сталкивается с телеологией судьбы, но избегает чрезмерного философствования; Анджея К. Васкевича, для которого „руина“ является неотъемлемым фактом существования, т.е. выживанием в войне и ее необратимой травмой.

Автор в минимальной степени ссылается на биографический дискурс. Гораздо большее внимание он уделяет историко-литературоведческой интерпретации текста, усматривая в ней основной ответ на опыт, заключенный в поэтическом произведении. Книга, задумываясь над словами поэтов широко понимаемой современности, также показывает, как трудно вписать индивидуальный опыт в систему эпохи/периода.

Redaktor MAŁGORZATA POGLÓDEK

Korektor MARZENA MARCZYK

Fotografia Autora MARIA ŚLIWA

Skład, projekt typograficzny oraz projekt okładki TOMASZ GUT

Copyright © 2013 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2180-6

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 10,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 8,5. Cena 20 zł (+ VAT). Publikację wydrukowano na papierze Ecco Book Cream 70 g/m²; vol. 2.0. Do składu użyto pisma Palatino Linotype oraz Cambria. Druk i oprawę wykonano w drukarni PPHU TOTEM, ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław.



Marian Kisiel (ur. 1961 w Jędrzejowie), historyk i krytyk literatury, profesor zwyczajny Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Opublikował kilkanaście książek o literaturze XX wieku, ostatnio: *Ananke i Polska* (2010) oraz *Critica varia* (2013).

Cena 20 zł (+VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2180-6